

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FRANCISCO ASSIS DE MATTEU MONTEIRO

PARA REPARO DE VÍSCERAS:

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DO LIVRO PARANOIA DE ROBERTO PIVA

CURITIBA

2018

FRANCISCO ASSIS DE MATTEU MONTEIRO

PARA REPARO DE VÍSCERAS:

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DO LIVRO PARANOIA DE ROBERTO PIVA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas – Literatura e outras linguagens, da Universidade Federal do Paraná, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE  
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR  
Bibliotecária: Rita de Cássia Alves de Souza – CRB9/816

Monteiro, Francisco Assis de Matteu

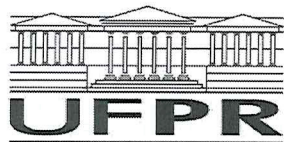
Para reparo de vísceras: tradução para o inglês do livro *Paranoia* de Roberto Piva / Francisco Assis de Matteu Monteiro. – Curitiba, 2018.  
193 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

1. *Paranoia* – Tradução e interpretação. 2. Piva, Roberto, 1937-2010 – Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira – História e crítica. 4. Lee, Wesley Duke, 1931- I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD B869.15



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FRANCISCO ASSIS DE MATTEU MONTEIRO** intitulada: **PARA REPARO DE VÍSCERAS: TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DO LIVRO PARANOIA, DE ROBERTO PIVA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 28 de Maio de 2018.

  
GUILHERME CONTIJO FLORES  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
LUCI MARIA DIAS COLLIN  
Avaliador Externo (UFPR)

  
CLAUDIO JORGE WILLER  
Avaliador Externo (PE)



ATA Nº859

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de maio de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, 460 - 10º andar, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **FRANCISCO ASSIS DE MATTEU MONTEIRO** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **PARA REPARO DE VÍSCERAS: TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DO LIVRO PARANOIA, DE ROBERTO PIVA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: GUILHERME GONTIJO FLORES (UFPR), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UFPR), CLÁUDIO JORGE WILLER (PE). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, GUILHERME GONTIJO FLORES, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 28 de Maio de 2018.

  
GUILHERME GONTIJO FLORES  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
LUCI MARIA DIAS COLLIN  
Avaliador Externo (UFPR)

  
CLÁUDIO JORGE WILLER  
Avaliador Externo (PE)

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar a tradução para o inglês de todos os poemas do livro *Paranoia* (1963) de Roberto Piva e comentar meu processo tradutório que escolhi chamar de transvisceração (passagem do poema pelo corpo) sem deixar de contextualizar o autor e sua obra. O estudo que acompanha a tradução visceral do livro de Piva busca evidenciar diálogos com autores próximos e textos seminais para situar *Paranoia* tanto no seu contexto de produção, quanto entre outras obras afins. Além de facilitar o acesso de leitores anglófonos e pesquisadores à poesia do paulistano, essa tradução provoca a revitalização do original alcançada revisitando seus precursores. Finalmente, a presente tarefa de tradução e crítica de *Paranoia* leva em consideração o diálogo intersemiótico entre os poemas de Piva e as fotografias de Wesley Duke Lee, destacando alguns dos efeitos obtidos através da aproximação entre essas duas linguagens.

Palavras-chave: tradução visceral, *Paranoia*, Roberto Piva, Wesley Duke Lee, poesia urbana.

## ABSTRACT

The goal of this work is to introduce the translation to English of poems in the book *Paranoia* (1963) by Roberto Piva and comment the translation process I call transvisceration (passage of the poem through the body) while also contextualizing the author and his work. The research leading up to the visceral translation found here is an effort to bring together related authors and core texts in order to situate *Paranoia* both in its appropriate background, and also among works akin. In addition to making poetry made in São Paulo available for the English speaking community and scholars, this translation instigates the revitalization of the original text accomplished by revisiting its precursors. Lastly, the translation studies of *Paranoia* and the literary criticism contained here respect the intersemiotic dialogue between Piva's poems and Wesley Duke Lee's photographs, highlighting some of the effects these two languages create together.

Key words: visceral translation, *Paranoia*, Roberto Piva, Wesley Duke Lee, urban poetry.

## SUMÁRIO

<b>0. TRAJETÓRIAS.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ROBERTO PIVA.....</b>	<b>15</b>
<b>2. PARANOIA.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1 COMENTÁRIOS: SOBRE AS FOTOGRAFIAS.....</b>	<b>38</b>
<b>3.2 COMENTÁRIOS: SOBRE O TRADUZIR VÍSCERAL.....</b>	<b>51</b>
<b>4. TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE CADA POEMA.....</b>	<b>76</b>
4.1 VISION 1961.....	77
4.2 SUBMERGED POEM.....	87
4.3 PARANOIA IN ASTRAKHAN.....	92
4.4 VISION OF SÃO PAULO BY NIGHT .....	98
4.5 PIETY.....	105
4.6 PRAÇA DA REPÚBLICA OF MY DREAMS.....	109
4.7 LULLABY POEM FOR ME AND BRUEGEL.....	113
4.8 MAGICAL WORLD BULLETIN.....	119
4.9 THE LOUDNESS OF THE SCREAM.....	123
4.10 JORGE DE LIMA, CHAOS' PAMPHLETEER.....	128
4.11 STENAMINA BOAT.....	131
4.12 SEALED POEM.....	135
4.13 L'OVALLE DELLE APPARIZIONI.....	140
4.14 RUA DAS PALMEIRAS.....	144
4.15 THE ANGELS OF SODOM.....	148
4.16 LANDSCAPE AT 78 R.P.M.....	153
4.17 IN PARQUE IBIRAPUERA.....	158
4.18 K.O. POEM.....	164



4.19 POEM OF ETERNITY WITHOUT VISCERA.....	173
4.20 METEOR.....	178
 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 185
 6. REFERÊNCIAS.....	 189

## 0. TRAJETÓRIAS

*“Que pode haver de mais belo que um caminho? É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada.”*

*George Sand*

Gostaria de começar com um relato curto e descontraído do percurso acadêmico que me trouxe até esta tradução. Ingressei no curso de Letras da UFPR em 2009. Na época, Fernando Pessoa me impactava profundamente, e eu lia poemas de Álvaro de Campos com o ardor de quem descobre nas páginas de um livro sentimentos que fermentavam pela primeira vez e agora estavam ali diante de mim, cristalizados numa linguagem mágica – cheia de potência. Digo sentimentos querendo dizer sensibilidade, pois esta abrange a consciência do ser no mundo e no universo. Começava a me dar conta da dimensão que um poema poderia assumir na minha consciência, alterando e aguçando minha percepção do mundo e de mim mesmo. Li pela primeira vez Homero, e com que espanto travava contato com o mundo helênico! Desenvolver minha sensibilidade me pareceu então uma consequência natural dessa demanda que eu sentia, e o ambiente estimulante da universidade me colocava em contato com seu universo próprio, cheio de constelações ainda não exploradas de obras e autores fascinantes, que só expandiam cada vez mais minhas noções e intuições sobre linguagem, literatura, história, antropologia, filosofia e psicologia. Senti na pele, por outro lado, a frustração com o aparato burocrático despersonalizante, os períodos de turbulência política, o descaso com a educação pública, períodos de greve e resistência, desânimo generalizado e, por fim, preocupação pelo caminho que escolhera e as possibilidades que a vida me ofereceria.

Passei por muitas mudanças, transformações e, mesmo ainda jovem, envelheci, me familiarizei com o tempo e a passagem dele, fiquei mais íntimo de mim. Percebi que a vida intelectual me agradava e parecia um caminho natural, mas ao mesmo tempo ansiava paradoxalmente por experiências mais libertadoras do que uma vida acadêmica parecia possibilitar, flertava com a ideia de uma emancipação completa do modo de vida padrão ocidental e com a autossuficiência, algo como o que Thoreau realizara em *Walden* (1854), que não época eu ainda não lera. Foi numa tarde em que frequentava uma livraria

que abri uma edição bilíngue traduzida por Rodrigo Garcia Lopes da primeira edição de *Folhas de Relva* (1855) e comecei a ler o prefácio escrito por Walt Whitman. Acabei lendo tudo de uma só vez, mesmerizado, comprei o livro logo em seguida, tomado por um sentimento forte de predestinação. Mais uma vez, um livro falava diretamente comigo com tanta força que me despertava algo parecido com o que eu imaginava que deveria ser o sentimento religioso de transcendência – sempre achei a mitologia cristã desinteressante e castradora, por isso, apesar de batizado católico, desenvolvi com os anos um senso de espiritualidade peculiar. O fato de que eu estava sob efeito de ácido lisérgico nessa ocasião poderia levar a alguma conclusão psicologizante do episódio em questão, que seria visto com austeridade pelas mentes mais conservadoras, porém, foi essa vivência que me levou a escrever minha monografia sobre o recurso poético na “Canção de mim mesmo”, que chamei de *merge*, e sobre como esse poema funcionava como uma espécie de meditação: evocando e dispensando, concentrando e dispersando; alterando, por meio da respiração do verso livre e das imagens de fusão e de expansão do eu-lírico, os padrões energéticos do indivíduo que se propõe a entoar tal canção. Demonstrei ainda como o poema recriava as convenções tradicionais presentes em qualquer escritura considerada sagrada pela sua competência de produzir estados elevados de consciência, porque, no limite, *Folhas de Relva* foi escrito para servir como uma espécie de código místico de conduta, conforme o próprio autor afirma no prefácio:

É isso o que você deve fazer: Amar a terra e o sol e os animais, desdenhar as riquezas, dar esmolas a todos que pedirem, defender os dementes e os loucos, dedicar sua renda e trabalho aos outros, odiar os tiranos, não discutir sobre Deus, ter paciência e indulgência com as pessoas, não tirar o chapéu para o que é conhecido ou o que é desconhecido nem a homem nenhum ou grupo de homens, acompanhar livremente as poderosas pessoas analfabetas e os jovens e as mães de família, ler estas folhas ao ar livre em todas as estações todos os anos da sua vida, examinar tudo que foi dito na escola ou na igreja ou em qualquer livro, rejeitar tudo que insulte sua própria alma, e sua própria carne será um grande poema e terá a fluência mais rica não só na forma de palavras mas nas linhas silenciosas de seus lábios e rosto e entre os cílios do seus olhos e em toda junta e todo movimento do seu corpo. (WHITMAN, 2005, p.19)

Por fim, orientado e auxiliado pela poeta, tradutora e professora Luci Collin, conclui minha graduação com êxito e satisfação, mas não estava pronto ainda para ingressar no mestrado; me sentia inquieto, ávido por entrar em contato direto com outras culturas e modos de vida alternativos. Depois de *mochilar* pelo mundo por alguns meses

e ter a oportunidade de conhecer lugares como a Grécia, voltei para Curitiba e decidi que queria retomar a vida de pesquisador, percebendo mais do que nunca o quanto eu ainda gostaria de ler e me aprofundar na área de literatura e tradução.

A ideia de traduzir para o inglês o livro *Paranoia* (1963), do poeta paulista recém-falecido Roberto Piva, me veio tão subitamente quanto o tema da monografia: percebi que tal projeto me ofereceria a chance de estudar textos que eu ansiava por conhecer melhor. Descobri inclusive, muito tempo depois, que o tradutor da minha estimada edição de *Folhas de Relva*, Rodrigo Garcia Lopes, coincidentemente havia sido amigo de Roberto Piva, e que os dois compartilhavam interesse por questões ecológicas e trocaram cartas falando sobre sabotagem de projetos de industrialização. Fui me dando conta aos poucos de que a tradução enquanto ato já estava aí nesse estágio inicial de escolha e seleção do texto a ser traduzido. O desafio proporcionado por essa escolha pouco convencional de traduzir um texto do português para o inglês, somado à empolgação de ser o primeiro a traduzir um poeta brasileiro tão negligenciado, injustamente ao meu ver, me incumbiu de um certo senso ingênuo de justiça e compensação. Se podemos ler no Brasil um poeta menos acadêmico como Allen Ginsberg, porque não viabilizar uma versão de *Paranoia* em inglês, livro tão emblemático do vigor e da originalidade dos nossos poetas? Mas, se Whitman está vivo em Álvaro de Campos, e este por sua vez vive em Piva como é que ninguém na academia estava preocupado com esse tratamento marginalizado de um autor capaz de dialogar com seus precursores de maneira tão instigante, oferecendo suas próprias complexidades e uma obra vasta ainda pouquíssimo estudada?

Ó Mestre da plenitude da Vida cavalgada em Emoções,  
Eu e meus amigos te saudamos!  
Onde estarás sentindo agora?  
Eu te chamo do meio da multidão com minha voz arrebatada,  
A ti, que és também Caeiro, Reis, Tu-mesmo, mas é como Campos que vou  
saudar-te, e sei que não ficarás sentido por isso.  
Quero oferecer-te o palpitar dos meus dias e noites,  
A ti, que escutaste tudo quanto se passou no universo,  
Grande Aventureiro do Desconhecido, o canto que me ensinaste foi de  
libertação. (PIVA, 1961, p.20)

Assim, senti que cabia a mim o privilégio de levar a cabo a tarefa de revitalizar *Paranoia* com a minha recriação e, para me guiar nessa empreitada, pedi o auxílio do

meu orientador, o poeta, tradutor e professor Guilherme Gontijo Flores, que teve a bondade de endossar minha proposta inusitada. Ao dialogar com Álvaro de Campos, Whitman, e tantos outros, Piva nos deixa o rastro da sua própria trajetória poética; e ao descobrir essa trilha, tão parecida com a minha própria, que me levava até ali de forma natural, atraído pela mais espontânea curiosidade, não pude evitar o sentimento de afinidade com esse autor brasileiro, que, como eu, lia avidamente os *beats* e os poetas do surrealismo e do futurismo, mas também conhecia profundamente Mário de Andrade e Jorge de Lima.

Talvez seja por isso que eu tenha decidido trabalhar justamente com alguém como o Piva, que costumava dizer que “Poesia é iniciação, uma linguagem hermética” (PIVA, 2009, p. 122), e considerava a poesia uma força vital proativa, como a do xamã e do curandeiro. Acredito, da mesma forma, que a poesia que possui algum valor é aquela com o poder de impactar. Não a poesia domada, confinada ao reino do papel apenas e destituída de seu aspecto mais selvagem e visceral. Me refiro a poesia detentora do mesmo esplendor e impacto na comunidade que possuía o teatro ateniense em sua melhor forma: rito de celebração e comunhão derivado de cultos misteriosos à fertilidade honrando Dionísio, deus do vinho. Assim, Piva comenta: “O caráter centáurico de minha poesia consiste em que ela se lança do fundo do mundo mágico até as esferas mais altas e mais livres” (PIVA, 2009, p.122). A partir dessa descrição de poesia enquanto movimento, é possível perceber a semelhança com os ciclos de descida, busca e ascensão, comuns a tantos cultos de mistério<sup>1</sup> (como o orfismo). O movimento da poesia é de êxtase, transporte para fora de si. O “mundo mágico” é esse mundo subjacente e oculto que espreita de baixo, e a experiência do poeta é a exploração desses reinos subterrâneos que conduzem ao céu, exatamente como na *Divina Comédia*, na qual Dante, guiado por Virgílio, tem de atravessar os nove círculos do Inferno e o Purgatório antes de chegar ao Paraíso, onde sua amada Beatriz o aguardava.

Resta ainda dizer algo sobre o “caráter centáurico” que Piva atribui aos seus poemas. Em *O Livro dos Seres Imaginários*, Jorge Luis Borges comenta que a figura mitológica do centauro está tão profundamente enraizada no imaginário que poderíamos

---

<sup>1</sup> Sobre esse tema recomendo a tese de Claudio Willer, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*.

pensar nela como um arquétipo primordial. Ou seja, justamente por ser apenas um fruto da imaginação, a figura do centauro consegue encarnar a dimensão da intuição criativa com tanta harmonia, ganhando uma existência própria no mundo das ideias, tão sólida quanto a de uma figura geométrica, de modo que o homem, desde que “se entende por gente”, sonha com formas e seres graciosos como os centauros e os poemas. Devaneios como esse, responsável pela criação do centauro, são amostras de um tipo de inteligência irracional valiosa, a intuição. Daí vem a poesia de Piva, do fundo, do inconsciente, que por meio do movimento da linguagem se materializa ao alcance dos sentidos na forma de palavras. No caso de *Paranoia*, essas palavras delirantes em forma de imagens alucinatórias são parte de um verdadeiro exercício de libertação. Nas palavras de Bachelard:

E por que ainda essas imagens “excessivas” que nós próprios não sabemos formar, mas que podemos, nós leitores, receber sinceramente do poeta, não seriam - “drogas” virtuais que nos proporcionam germes de devaneio? Essa droga virtual tem uma eficácia muito pura. Com uma imagem “exagerada”, temos certeza de estar no eixo de uma imaginação autônoma. (2001, p.166)

A poesia como devaneio, como visão de um mundo alternativo alcançada através da prática da poesia libertária, estava na base dos movimentos de juventude e contestação político-culturais que marcaram principalmente a década de 1950 (a contracultura fragmentária da geração *beat*) e em menor grau a década de 1960 (contracultura globalizada, mais associada aos hippies), época marcada pelo rock e o jazz, pelos quadrinhos polêmicos de artistas como Robert Crumb, pelas performances de grupos de teatro libertário, pelo existencialismo, pelo ativismo político, o advento do LSD, o interesse pelo tantrismo e outras filosofias orientais, Freud e Marx. Luiz Carlos Maciel, em seu livro *As quatro estações* (2001), inspirado na obra de Oswald Spengler, *A decadência do Ocidente* (1918), traça um panorama descontraído que abrange esse período e vai até a década de 1990, falando sobre anticonformismo, a busca pelo despertar da consciência e as tentativas de libertação e resistência nos campos da arte, filosofia e das ciências. Bachelard explica que “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre” (Ibid., p.224).



## 1. ROBERTO PIVA

*“Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante.”*

*Murilo Mendes*

Roberto Piva (1937 – 2010) foi um poeta que residiu a vida toda em São Paulo e deu vida à delirante capital paulista em seu livro de estreia, *Paranoia* (1963); teve doze livros publicados em vida e outros quatro postumamente<sup>2</sup>, continuou escrevendo e vivendo intensamente como uma pessoa provocadora e experimental, praticando ritos xamânicos e frequentando terreiros de candomblé até a ocasião de sua morte, aos 72 anos de idade, por conta de uma insuficiência renal que evoluiu para falência múltipla dos órgãos. O legado que nos foi deixado por ele é enorme, sua obra é tão variada e complexa quanto sua vida.

A personalidade de Piva, que misturava traços de boêmio erudito com marginal místico, é melhor explorada no livro de Camila Hungria e Renata D’Elia, *Os dentes da memória* (2011), onde a cena da boemia paulista frequentada por Piva e seus amigos, Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli, é retratada com base em quatro anos de pesquisas e entrevistas. Já na edição de 2009 da coleção *Encontros* da editora Azougue, que traz entrevistas e ensaios de Roberto Piva organizados por Sergio Cohn, é possível acompanhar na cronologia do autor, alguns marcos e fatos curiosos de sua vida: em 1958, com Jorge Mautner, funda o Partido Niilista; entre 1951 e 1961, estuda a *Divina Comédia* de Dante, num curso ministrado por Edoardo Bizarri no Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, e participa de grupos de leituras e estudos sobre Heidegger, Mircea Eliade e outros; na casa do filósofo Vicente Ferreira da Silva e de sua esposa, a grande poeta e tradutora Dora<sup>3</sup>; ainda em 1961, com seu livreto *Ode a Fernando Pessoa* debuta na *Antologia dos Novíssimos*, editada por Massao Ohno; em 1962, publica uma série de manifestos, assinados por “Os que viram a carcaça”; em 1963, edita *Paranoia*, livro poemas só dele, pela Massao Ohno; no ano de 1964, sai seu

---

<sup>2</sup>(<https://bibliotecarobertopiva.wordpress.com/livros/> acessado pela última vez em fevereiro de 2018)

<sup>3</sup> Piva e alguns amigos, aliás, já haviam publicado textos na revista *Diálogos* editada pelo casal Dora e Vicente da Silva em meados de 1959 e 1960, conforme é possível conferir no documentário *Uma outra cidade*.



segundo livro, *Piazzas*, na coleção Maldoror, também pela Massao Ohno; no ano seguinte, em fevereiro de 1965, a revista francesa La Brèche – Action Surrealiste, dirigida por André Breton, publica, em sua quinta edição, uma breve resenha chamando *Paranoia* de “*le premier livre de poésie delirante publié en brésilien*”.

Em 1967, Piva ingressa em cursos superiores de estudos sociais e sociologia com a finalidade de se sustentar lecionando; de 1971 a 1973, trabalha como organizador de concertos de rock; participa da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, em 1976, ano em que também edita o seu *Abra os olhos e diga Ah!* (Massao Ohno), contendo ilustrações de Tide Hellmeister; em 1979, publica *Coxas*, com ilustrações de Maty Vitart, pela editora Feira de Poesia; em 1981, publica *20 poemas com brócolis* pela Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editora; em 1983, lança *Quizumba* pela Editora Global, e depois de trabalhar em cursinhos, escolas públicas e particulares por treze anos, encerra sua carreira de professor; em 1985, publica sua *Antologia poética*, pela L&PM; em 1996, a revista Azogue publica uma edição homenageando Piva com diversos poemas do poeta; em 1997, a Nankin Editorial publica *Ciclones*; em 2001, poemas de Piva são incluídos nas antologias de Ítalo Moriconi (Objetiva), e José Nêumanne Pinto (Geração Editorial), ambas batizadas de *Os cem melhores poemas brasileiros do século*; entre 2005 e 2008, são publicados os três volumes da obra completa do autor pela Editora Globo, o primeiro, *Um estrangeiro na legião*, de 2005, o segundo, *Mala na mão & asas pretas*, de 2006, e o último, *Estranhos sinais de Saturno*, de 2008; em 2009 organizado por Sérgio Cohn, sai *Roberto Piva: encontros* pela editora Azogue; em 2016, sai pela Azogue também o volume *Roberto Piva: antologia postal* e no mesmo ano, *Carta aos alunos* pela própria Biblioteca Roberto Piva, seguido de *Antropofagias e outros escritos* pela editora Córrego. Finalmente, em 2017 é publicado *Poesia & Delírio*, mais uma vez pela editora Córrego.

Conforme Alcir Pécora, organizador e crítico da obra de Roberto Piva, comenta em entrevista concedida a Wilker Sousa para a revista Cult, em maio de 2010, “a grandeza de Piva não está determinada ainda. Ela existe como ato na sua poesia, mas a determinação discursiva da sua natureza depende de estudos sérios a respeito dela, que não são muitos”. De fato, a grandeza de Piva ainda não foi e não pôde ser historicamente sentida; sua morte, em 2010, é um fato recente, e ainda é difícil prever como olharemos

para ele daqui a cinquenta anos ou um século. Apesar do seu papel de organizador da obra de Piva, Pécora parece diminuir de maneira sutil a importância da veia surrealista de Piva, primeiro ele deixa para falar sobre o surrealismo apenas no final da sua introdução ao volume *Um estrangeiro na legião*, como se fosse algo trivial, sem incluir autores surrealistas na lista que faz na página quatorze; em segundo lugar, reduz e relativiza a contribuição surrealista a um fato banal ao dizer que “se fala um bocado sobre o ‘surrealismo’ de Piva” (2009, p.13) utilizando aspas; e por último, lamentavelmente não menciona André Breton e nenhum dos seus manifestos tão comentados por Piva na lista de obras relacionadas sobre Roberto Piva no fim do volume. Essa omissão é remediada por Claudio Willer, que retoma a questão do surrealismo<sup>4</sup> em Piva com mais justiça no final do mesmo volume com seu ensaio *Uma introdução à leitura de Roberto Piva*.

Por enquanto, a obra de Piva vive uma fase editorial relativamente boa. Apesar do costumeiro desinteresse pela poesia no mercado de livros, *Paranoia* ganhou uma reedição de luxo feita pelo Instituto Moreira Salles, em 2009, com prefácio de Davi Arrigucci. Aliás, Piva tem conquistado cada vez mais visibilidade: um exemplo do reflexo disso são os documentários *Uma outra cidade* (2000), de Ugo Giorgetti, e *Assombração Urbana* (2003), de Valesca Canabarro Dias. No dia 7 de março de 2017, a Biblioteca Roberto Piva, contendo seu acervo pessoal, foi inaugurada. O espaço é mantido de maneira autônoma através de colaboradores, e está localizado no centro da cidade de São Paulo, na Avenida São João. Mas, se Piva é bem acolhido pelos movimentos de contracultura e muito aproveitado por grupos autônomos como a Selvática Ações Artísticas e o coletivo Água Viva<sup>5</sup> (ambos curitibanos), no ambiente acadêmico, sua obra começou apenas recentemente a ser mais abordada por estudos<sup>6</sup> como o de Carolina Sant’ana, intitulado *Uma abordagem semiótica da obra de Roberto Piva* (2013), e o de Danilo Monteiro, *Teatralidade da palavra poética em Paranoia de Roberto Piva* (2010).

---

<sup>4</sup> Ver também, sobre surrealismo e a relação entre poeta e cidade, o livro *Volta* (2002), onde Willer discute Breton e Paris, entre outros temas e, fala também, da cidade de São Paulo e seus poetas.

<sup>5</sup> Exemplo de colaboração dos dois coletivos é a “Canção do Cu Elétrico” baseada no “Poema do Cu Elétrico” de Piva, disponível no *Youtube* (<https://www.youtube.com/watch?v=joJHZZbfiME> acessado pela última vez em fevereiro de 2018)

<sup>6</sup> Dissertações e teses referentes a Roberto Piva (um total de 19) podem ser encontradas na página da Biblioteca Roberto Piva (<https://bibliotecarobertopiva.wordpress.com/dissertacoes-e-teses/> acessado pela última vez em abril de 2018)

Provavelmente um dos dados mais relevantes sobre o poeta, em termos de visão sobre a poesia, é o seu posicionamento ao defender que o fazer poético passava invariavelmente “pelo corpo e pela cama” (PIVA, 2009, p.34). Para ele, estar apaixonado era praticamente uma condição necessária para escrever, “a poesia é uma consequência da vida, um epifenômeno dela. É o que sobrou da paixão, é o que sobrou da orgia.” (Ibid., p.60). Ao contrário de *Piazzas* (1964), “resultado do amor dilacerado que tive por um garoto” da classe média (Ibid., p.59) e de *Abra os olhos e diga Ah!* (1976), inspirado em outra paixão 11 anos mais tarde, dessa vez, por um garoto da periferia; dois livros de Piva que surgiram a partir da vivência de relacionamentos amorosos específicos, *Paranoia* é um livro instilado de paixão transgressora, uma carta de amor virulento cujo destinatário é a cidade de São Paulo, ou seja, um poema do urbano contra o urbano, escrito por alguém tragicamente confinado à desolação cinza que é a paisagem industrial paulistana.

No clássico poema “Song of Myself” de Whitman, nos deparamos com o convite íntimo do eu-lírico continuamente reiterado para nos unirmos a ele, “Pra que temer a fusão ?/ Tire sua roupa” (WHITMAN, 2011, p.53), essa proposta provocativa beirando a arrogância é descrita através de uma metáfora que alude ao ato carnal. O que pode passar despercebido é que a comunhão verdadeira, buscada tanto por Whitman quanto por Piva, é mais do que puramente física: a carne abriga o espírito, e é através dela que se pretende alcançar o outro. Buscando o máximo de integração entre o plano físico e espiritual, Whitman recorre à figura palpável do corpo despido pronto para receber outro corpo, pois rejeitar o corpo é rejeitar o espírito que nele está contido. Desse modo, o forte caráter orgiástico da poesia de Piva também não é tão gratuito como pode parecer, e também não tem a função exclusiva de *épater le bourgeois*. No poema “Visão de São Paulo à Noite”, por exemplo, anjos de Rilke são arrancados de seu pedestal metafísico e colocados em mictórios de banheiros públicos onde praticam sexo anal, numa interpretação shivaísta desses mesmos anjos, tratados aqui “como uma categoria de orgia, de tantrismo” segundo o próprio Piva (2009, p.131).

Outra experiência deveras marcante na vida do autor, que permeia toda sua obra e vai ganhando mais espaço nos livros posteriores, foi o primeiro contato que teve com uma prática de cunho xamanista, a piromancia. Conta ele que, aos 12 anos de idade, por meio de Irineu, um mestiço de índio com negro, experimentou pela primeira vez uma das

formas do êxtase ao contemplar fixamente uma fogueira na fazenda do pai em Analândia, perto de Rio Claro, no interior de São Paulo. Estimulado por Irineu, Piva encarava o fogo até enxergar imagens e espectros fugazes. Já aos 24, em 1961, dois anos antes da publicação de *Paranoia*, Piva adquire o livro *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1951), escrito por Mircea Eliade, e com a sua leitura é “beneficiado pelo inconsciente coletivo que permeia a humanidade. Isso é a origem da poesia xamânica. É a origem da própria poesia na visão de Cortázar, Artaud, Octavio Paz, Mircea Eliade” (Ibid., p.149).

Essas duas forças, a da paixão e a do êxtase, poderiam inclusive ser vistas como convergentes, já que um pensador da estatura de Georges Bataille identifica como componente constitutivo do êxtase, a experiência amorosa.

Que se trate de amor mantendo os corações sem fôlego ou de impudente lascívia, que se trate de amor divino, por toda parte a nosso redor encontrei o desejo estendido para um ser semelhante: o erotismo é ao nosso redor tão violento, embriaga os corações com tanta força – para terminar, seu abismo é em nós tão profundo – que não há escapada celeste que não lhe tome emprestada a sua forma e febre. Só podemos conceber o extremo desfalecimento no amor. (BATAILLE, 2016, p.160)

Assim, a escapada celeste, ou ainda a fuga de si, só pode ser lamentada graças ao erotismo, que degrada o pensamento racional até uma espécie de estado febril, sem com isso nos oferecer “nenhuma espécie de certeza explícita ou de conhecimento definido, porém a sensação de uma participação essencial é tão intensa que ultrapassa todos os limites e categorias do conhecimento comum” (CIORAN, 2011, p.50), fazendo do êxtase essa espécie de loucura temporária cuja vantagem é o sentimento de comunhão cósmica que nos coloca tão próximos das raízes últimas da existência, a ponto de suscitar visões místicas de correspondência absoluta entre todas as coisas. Em *Paranoia*, frequentemente, nos deparamos com esse sentimento de “abismo”, que nada mais é do que o primeiro dos estágios já citados dos ciclos místicos de descida, busca e ascensão.

Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1973), traça um paralelo entre a condição do poeta moderno, pós-miltoniano, com o mito da queda de Lúcifer e a criação do abismo. Segundo Bloom, todo poeta grande começa com uma queda, se debatendo com seus precursores e, ao fazer isso eventualmente se torna capaz de apropriar-se

criativamente deles, de modo que a história da poesia se dá entre poemas e exílios (quedas e descidas aos mundos inferiores). Cada poema incorpora nesse sistema infinito, uma réplica de outro poema que também é apropriação e recriação, numa longa sucessão de desvios ou *clinamen*, palavra emprestada de Lucrecio para descrever o movimento do átomo que torna a mudança no universo possível. (BLOOM, 1973, p.14)

## 2. PARANOIA

*“Quando a imagem é nova, o mundo é novo.”*

*Gaston Bachelard*

*Paranoia* foi publicado pela primeira vez em 1963. Para sugerir o clima político da época de sua circulação, é interessante lembrar que esse foi o ano do assassinato de John F. Kennedy, sendo que um ano antes disso o então presidente brasileiro João Goulart visitara Kennedy na Casa Branca. O ano seguinte, 1964, ficaria marcado para sempre na história do Brasil como o início da ditadura militar. Castelo Branco assume o poder, e o cenário, portanto, era cada vez de mais tensão e opressão, tendo em vista que o regime militar só teria fim em 1985, deixando marcas profundas no país.

No período em que *Paranoia* foi escrito, o Brasil era (e ainda é) um país conservador, que vinha criando as condições para eclodir a ditadura. Em entrevista concedida a Fabio Weintraub, Piva diz ter se inspirado no método paranoico-crítico de Salvador Dali ao escrever os poemas do livro. Entretanto, apesar dele afirmar abaixo que a paranóia do método não se trata exatamente de uma alucinação persecutória, em muitas passagens de *Paranoia* é possível identificar nos poemas traços de uma certa hostilidade inerente aos grandes centros urbanos.

Dali criou esse método a partir do delírio do paranóico. (...) o paranóico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe. Um poema como “Praça da República dos meus Sonhos”, por exemplo, foi construído a partir dos detalhes da praça, num delírio semelhante ao do paranóico. Só que não é um poema de alucinação persecutória. Apesar de eu também me sentir um pouco perseguido dentro desta cidade (...). O poeta Allen Ginsberg dizia que a realidade é que era paranóica, não ele. (2009, p. 126)

De fato “a realidade é que era paranóica” e, no seu delírio irracional, os militares conspiravam contra a própria pátria, no que teriam apoio de grande parte do país. Nesse sentido, a publicação de *Paranoia* foi um grito de liberdade e ato de resistência mais do que necessário na véspera de um período de silenciamento que se estenderia longamente, lembrado até hoje pela intolerância, a censura e o autoritarismo. Mas é bom reforçar que conforme aponta Piva, o método paranoico-crítico, desenvolvido por Dali em 1929, não

diz respeito ao sentimento conspiratório, e sim ao delírio da associação interpretativa, nas palavras do pintor catalão:

A atividade crítico-paranóica organiza e tem por objetivo, de maneira exclusivista, as possibilidades ilimitadas e desconhecidas das associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam sob forma de solicitações irracionais, em favor exclusivo da ideia obcecante. A atividade crítico-paranóica descobre, por esse método, “significados” novos e objetivos do irracional, fazendo passar, de maneira tangível, o próprio mundo do delírio ao plano da realidade. (1974, p.20)

As “associações sistemáticas” funcionam assim como via de acesso ao irracional, revelando a “ideia obcecante” em torno da qual as associações tendem a orbitar inconscientemente, de modo que o mundo do delírio transborda para o “plano da realidade”, produzindo significados e objetivos até então inacessíveis. Em *Paranoia*, avenidas, ruas, praças e até lanchonetes da cidade de São Paulo aparecem muitas vezes como elementos da realidade objetiva que servem de ponto de partida para o devaneio, fazendo da cidade o principal personagem do livro, alucinada pelo eu lírico e projetada como uma extensão dele que se manifesta discursivamente através de imagens delirantes. Bataille também descreve, em *A experiência interior*, um modo de alterar a consciência que leva ao êxtase, a partir da fixação de um ponto, procedimento similar ao de Dali com seu método paranoico-crítico.

Fixo um ponto diante de mim e imagino esse ponto como o lugar geométrico de toda existência e de toda unidade, de toda separação e de toda angústia, de todo desejo insaciado e de toda morte possíveis.  
Vou aderindo a esse ponto, e um profundo amor pelo que está nele me queima até eu recusar estar vivo por outra coisa que não o que está ali, por esse ponto que, sendo junto vida e morte de um ser amado, tem um estrondo de catarata.  
(2016, p.161)

A imersão angustiante nesse ponto absoluto, uma espécie de Aleph, ponto que contém todo universo como no conto homônimo de Borges, é exatamente essa contemplação cósmica simultânea de si mesmo diante do universo e da diluição das fronteiras entre dentro e fora. Tal ponto é o “agora”, ou melhor, o tempo mítico, eterno presente que emana futuro e passado, morte e vida, contemplá-lo é perder de vista a própria vida, é o desejo turbulento pelo ser amado. Se atentarmos para a progressão no trecho acima, o processo descrito começa com uma queda: a possibilidade infernal de

todas as mortes; se torna uma busca conforme há aderência ao ponto que vai se tornando cada vez mais uma ideia obcecante que consome o eu; até que, enfim, diante do ser amado, vida e morte passam a coexistir no presente absoluto, como um “estrondo de catarata”.

Esse tipo de delírio concentrado, enquanto método utilizado por Piva (conforme investigaremos), é uma forma de criar sua própria realidade. Temos, por exemplo, a aparição de Brama (deus do hinduísmo que simboliza a força criadora) sentado em lótus no poema “Visão de São Paulo à Noite”. Aliás, Brama aparece ao lado de Cristo e Chet Baker, santíssima trindade escalada a partir de associações inusitadas do irracional. A poesia de Piva é cheia desses momentos de purificação, onde as terras devastadas da cidade grande se transfiguram numa espécie de Jerusalém babilônica, e tudo se torna sagrado e se recobre da mais profunda significação até alcançar o ponto da dissolução absoluta no obscuro e no profano, degradação que afeta a própria linguagem, conforme é possível constatar no trecho abaixo:

beijos ecoando numa abóbada de reflexos  
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos  
    enlouquecidos na primeira infância  
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo  
eu vejo Brama sentado em flor de lótus  
Cristo roubando a caixa dos milagres  
Chet Baker ganindo na vitrola  
eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas  
partidas do meu cérebro  
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes  
    vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e  
    abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos  
    colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror (PIVA, 2000, p.41)

Ouvindo o zumbido incessante das vozes que surgem na sua cabeça em confronto com o mundo exterior e o outro – seja ele opressor ou oprimido – Piva faz do seu andar pela cidade uma performance visceral, transitando como Dante pelo céu e pelo inferno, entre o alto e o baixo, de pulmão inflado, assoprando versos como frases de sax suadas, saídas diretamente dos guetos da metrópole tupiniquim erguida com dinheiro do café. Assim é a relação de Piva com sua poesia, um uivo oscilando entre a angústia brutal de “corpos de bebê mortos” que “apontam na direção de uma praça vazia”, e a erotização



delirante de “palavras” que “cobrem com carícias negras os fios telefônicos” como no trecho seguinte do poema “Rua das Palmeiras”.

corpos de bebê mortos apontam na direção de uma praça vazia  
o tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo  
crepúsculo  
almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas  
as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos (Ibid., p.103)

Esse verdadeiro pesadelo verbal, tecido a partir do delírio enquanto método, revela outro mundo oculto sob as aparências da civilização e do progresso tão frequentemente associados a figura da cidade industrializada. A barbárie cantada por Piva, que se desentranha de onde estava bem escamoteada, por trás das máscaras do moralismo, da demagogia e dos discursos fanáticos dos pregadores da moral e dos bons costumes, nos revela um deserto árido sobre o qual cidades inteiras são erigidas, como verdadeiros mausoléus arquitetônicos, necrópoles onde o homem – segundo Piva o único bicho que armazena seus mortos – se torna uma criatura neurótica e assustada. Quando Piva discorre sobre a desertificação da cultura da humanidade, percebemos que o seu grande anseio também é o motor de muitos de seus textos, inclusive e principalmente *Paranoia*: a paixão violenta como forma de resistência a uma progressiva uniformização generalizada de todos os povos em torno dos valores da classe média, conforme temia Pasolini.

O homem normal, diz o Pasolini, é um monstro. Está aí a Hannah Arendt, com o Eichmann em Jerusalém, que não me deixa mentir. Quem é o Eichmann? Um cara pavorosamente normal, absolutamente medíocre, que fala por clichês e que mandaria matar o próprio pai, se recebesse uma ordem superior nesse sentido. Um burocrata sinistro, enfim. (PIVA, 2009, p.130)

Essa desertificação de que Piva fala é um processo irreversível e horroroso, pois os valores da classe média quase sempre estimulam o consumismo desenfreado e são preconceituosos com qualquer outra forma de existir no mundo, o que resulta em nada menos do que o atrofiamento do músculo poético, que pode ser entendido como a própria faculdade imaginativa da espécie humana. Em *O mal-estar na cultura*, Freud comenta que “impõe-se a nós o perigo de um estado que se pode chamar de ‘miséria psicológica das massas’. Esse perigo ameaça sobretudo ali onde o laço social é produzido

principalmente por meio da identificação dos membros entre si.” (FREUD, 2010. p.131). A identificação absoluta entre os membros da sociedade é o que poderia ser chamado, de um ponto de vista mais amplo, de morte, no sentido mais abstrato do seu significado: a ausência da diversidade que representa vida. Daí o crescente interesse e fascinação na cultura pop por figuras mitológicas como a do zumbi, que nada mais é do que o morto-vivo por excelência, aquele que está vivo, mas sendo incapaz de se sentir vivo e dar significação a sua existência, também está morto, e estando morto se encontra privado de sua identidade, ou qualquer outra forma de individualidade.

O remédio ou *pharmakon*, para Piva, estaria no aprofundamento das raízes viscerais do ser humano, uma busca por experiências naturalizantes que questionam as estruturas rígidas da cultura moderna, como Antonin Artaud magistralmente capta ao descrever a dança dos Tarahumaras, do tutuguri, do sol negro, por exemplo, nos mostrando “que os Tarahumaras estão na base da anarquia profunda que é a essência de toda a poesia” (SEVILLA, 2012, p.105), poesia em seu sentido mágico, enquanto elemento de busca iniciatória que leva ao êxtase, resultando no apagamento do eu individual e cedendo espaço para outras vozes que falam através desse corpo vacante, esse é o modo de ser ambicionado por tal visão da linguagem. Segundo Piva:

tudo isso foi levantado pelo xamanismo, pela *beat generation*, pela contracultura e por toda essa corrente de pensamento que vem de Nietzsche, do surrealismo, do dadaísmo, dos poetas negros surrealistas de expressão francesa, Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor. (PIVA, 2009, p.102).

Todas as linhagens e linguagens que flertam com o delírio, possuem no fundo o traço distintivo de grupos que procuram agir sobre a realidade através da sublimação do desejo transfigurado em palavra, ou seja, em realidade. Lemos em Freud:

cada um de nós se comporta, em algum ponto, de maneira semelhante ao paranoico, corrigindo um aspecto insuportável da realidade por meio de uma formação de desejo e introduzindo esse delírio na realidade. É particularmente digno de nota o caso em que um grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de obter garantias de felicidade e proteção contra sofrimentos mediante uma transformação delirante da realidade. (FREUD, 2010, p.72)

Freud fala do paranoico como aquele que transpõe seu delírio para a realidade numa tentativa de corrigir um “aspecto insuportável” dela, na crença de que com isso obterá “garantias de felicidade e proteção contra sofrimentos”. Ora, todo grupo que, por meio de sua conduta delirante busca essas garantias, acaba formando uma pequena comunidade e, se é mesmo verdade que das cidades só vai restar o vento que passa sobre elas, como já disse Bertolt Brecht, também é verdade que esses espaços concentrados de habitação humana facilitaram e muito a criação e organização de pequenas comunidades e grupos de pessoas com interesses em comum.

Em *Visions and Revisions of the Beat Generation*, capítulo introdutório do livro *Girls who wore black* (2002) – que resgata escritoras *beat* negligenciadas vergonhosamente pela crítica e pelos próprios homens que com elas conviveram – Ronna Johnson e Nancy Grace afirmam que a verdadeira dimensão literária do movimento *beat* só pode ser avaliada e entendida de forma completa, se incorporarmos ao corpus *beat* textos importantes que foram deixadas de lado, de modo a desestabilizar e reestruturar o cânone, provocando uma reflexão sobre o significado desse descaso e buscando revisitar a literatura *beat* sob a luz da leitura dos textos dessas mulheres que apesar de terem escrito e convivido com outros escritos da cena *beat* só começaram a ganhar mais visibilidade recentemente (2002, p.11).

Uma leitura revisionária de *Paranoia* também poderia nos ajudar a repensar textos precursores, tal abordagem faria do livro um fragmento de espelho capaz de viabilizar reflexões revigorantes sobre a poética *beat*, por exemplo, vista através das lentes de um país sul-americano. Um olhar revisionário lançado sobre a poesia brasileira e a poesia surrealista tendo *Paranoia* como ponto de partida também poderia revelar como Piva incorporou suas próprias idiossincrasias aos elementos constitutivos dessas vertentes poéticas, criando assim uma dicção *beat* abrazeirada de cunho surrealista, resgatando Murilo Mendes, Jorge de Lima e Mário de Andrade.

Ainda sobre o primeiro capítulo de *Girls who wore black*, é interessante ressaltar que, sendo os textos *beat* tão diferentes entre si, o mais próximo de uma definição precisa de poesia *beat* que é possível esboçar, segundo as organizadoras, esbarra invariavelmente na noção de coletividade e nos relacionamentos interpessoais entre os escritores e escritoras. Desse modo, assim como é difícil tratar de Allen Ginsberg sem falar de Jack

Kerouac, William Burroughs e Joyce Johnson, pela tendência que todos eles possuíam de produzir autoficção retratando uns aos outros em suas narrativas, falar de Roberto Piva sem citar outros nomes seria deixar de lado a coletividade enquanto característica central desses poetas das gerações pós-Hiroshima e pós-Auschwitz, bem como de seus textos escritos muitas vezes para serem lidos em público e submetidos ao escrutínio e opinião de colegas. Isso para não mencionar os episódios de criação conjunta.

E é aí que entra outra questão inerente aos poemas de *Paranoia*: as imagens em preto e branco da cidade de São Paulo nos anos 60, capturadas pelo olhar afiado do fotógrafo Wesley Duke Lee. Tanto em Piva quanto em Lee, podemos destacar o dionisiaco como elemento estético organizador, ideia que será retomada adiante. Nas palavras de Piva parafraseando Nietzsche, “o dionisismo é uma das religiões mais profundas que já existiram. (...) As artes da aparência empalideceram diante de uma arte que proclamava a sabedoria na sua própria embriaguez” (2009, p.128).

Foi Thomas Souto Corrêa quem apresentou Wesley Duke Lee a Piva, e o fotógrafo, tomado pelos poemas de *Paranoia*, saiu por São Paulo fotografando especialmente para o livro, que, depois da publicação, esgotou em duas semanas, pois, segundo Piva, tinha se tornado uma espécie de bandeira da liberdade sexual e, principalmente, do amor homoerótico.

Para citar apenas mais alguns nomes que integraram essa cena independente propícia para a criação artística no Brasil nesse período, seria preciso falar em primeiro lugar do editor Massao Ohno, responsável por lançar toda uma geração nova de poetas na década de 60; do amigo e poeta Cláudio Willer, resenhado junto com Piva na revista *La Brèche – Action Surréaliste*; e Zé Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, grupo amador que ele fundou enquanto cursava a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo; de Rodrigo de Haro, artista plástico, poeta e amigo com quem Piva compartilhava o interesse por magia e misticismo e Décio Barr, também poeta e multiartista.

Resumindo, assim como é produtivo se aprofundar na poesia *beat* para aumentarmos nosso lastro cultural e lermos Piva mais atentos aos jogos e correspondências nos seus poemas, o movimento inverso também é válido e pode ser feito colocando os textos *beat* sob a ótica de um escritor latino-americano. De maneira análoga à indispensável revisão do cânone *beat*, que tendo relegado suas mulheres ao

segundo plano precisou depois resgatá-las, assim foi, por muito tempo, a relação da tradição hegemônica (crítica literária brasileira filiada as universidades mais renomadas) com Piva: devedora, latente e tardia; mas, o século XXI ainda dará razão ao poeta, com “seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estricnina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.” (PIVA, 2006, p.147).

Parece sobreviver em Piva, por trás da camaradagem entre autores, um vestígio da cultura grega e suas práticas pederastas de troca sexual e intelectual entre jovens aprendizes e homens adultos, vestígio bem preservado também no célebre senso de *camaraderie* do eu lírico de Walt Whitman; esse traço pedagógico afetivo funciona em *Paranoia* no plano literário como uma espécie de amizade erótica, um pacto do eu-lírico com seus mentores, amigos, com a própria cidade, pacto que também é um apelo para a cumplicidade entre poetas, buscando transcender o plano do poema ao apontar diretamente para o corpo de cada autor. É desse enfoque na pederastia, entrelaçado com a ambientação alucinatória paulistana, que podemos extrair o padrinho que rege a sensualidade de Piva, Mário de Andrade. Se *Paranoia* segue algum modelo mais de perto, apenas para depois se desviar magistralmente ao encontro do horror lautrémontiano e às imagens surreais blasfematórias, esse modelo é a *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário.

Talvez seja um pouco exagerado dizer que *Paranoia* seja a tradução piviana da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade para outro tempo e outra realidade, mas na medida em que *Paranoia* pretende estender a sobrevida da obra anterior se filiando e se inserindo numa tradição que possui como objeto e tema a mesma cidade, talvez a afirmação se torne um pouco menos radical. A São Paulo de Mário de Andrade não é exatamente a mesma São Paulo de Piva, e é da distância entre as duas cidades e entre os dois autores que surge a necessidade de uma tradução poética dentro do próprio português, que, como São Paulo, em momentos diferentes, também revela uma identidade urbana cambiante. Questionado sobre essa aproximação, o autor de *Paranoia* minimiza o grau de parentesco entre as duas obras.

*Folha - Qual o lugar do “Paranóia” na tradição literária brasileira? É um livro tributário do “Paulicéia Desvairada”, de Mário de Andrade?*

*Piva - É algo a parte. Na época do lançamento, havia os concretistas de um lado e os comunistas do outro. Eu não dei bola para nenhuma dessas vertentes e parti para minha linhagem, da poesia universal magmática, influenciada pela geração beat e pelo surrealismo. Mas sem fazer disso uma carteirinha. No “Paranóia”, há um intertexto com o “Paulicéia” no poema “No Parque Ibirapuera”, mas é só nesse poema. (2009, p.121)*

Piva não se deixou associar com os concretistas e nem com os comunistas, é verdade, mas não podemos ignorar que, como o Satã de Milton, ele preferiu reinar no próprio inferno talvez por falta de escolha, já que foi tão negligenciado pela crítica (composta em sua maioria por “esquerdistas”) e pelos poetas “oficiais” do estado. A questão é que a poesia de Piva realmente está menos interessada em questões formais ou partidárias do que em um fazer poético engajado com a própria vida e suas possibilidades não domesticáveis e anárquicas. Aí é que está a política da poética piviana.

Apesar das diferenças entre o espanhol e o português, talvez a poética de *Paranoia* esteja muita mais próxima das imagens delirantes de Federico Garcia Lorca no *Poeta em Nova York* (1930) do que da *Paulicéia Desvairada* de Mário. Uma evidência direta do diálogo com Lorca é a epígrafe do poema “Stenamina Boat” (“*prepara tu esqueleto para el aire*”), e a evocação, no poema “Praça da República dos meus Sonhos”, da figura do poeta espanhol que “espera seu dentista”.

É no plano da forma que a importância real de Lorca pode ser sentida pela concatenação ligeira de imagens inusitadas de teor surreal que rege a discursividade de *Paranoia* e encontra seu precedente imediato no *Poeta em Nova York*. O discurso de ambos é tão parecido no léxico quanto na lógica delirante, havendo inclusive a recorrência de certas palavras-tronco, como verbos no pretérito imperfeito do indicativo que revivem experiências nostálgicas testemunhadas pelo eu-lírico em forma de visão narrada (“arrancava”, “choravam”, “dormia”), e substantivos como “lua”, “esqueleto”, e “morte”, que fazem parte do repertório dos dois e possuem valor simbólico interno. Isso sem contar as imagens derivadas, como a da barba, que Dostoiévski “como um enxoval noturno estende até o mar” em “Visão 1961” de Piva, barba que espelha a do rei desesperado “cujas barbas chegam ao mar” em “O Rei de Harlem” de Lorca. Vale lembrar que, posteriormente, no capítulo dedicado aos comentários da tradução, outras relações intertextuais com textos predecessores de *Paranoia* serão exploradas mais a fundo de maneira pontual.

A descoberta da sexualidade e a iniciação literária de Piva estão ligadas, portanto, à descoberta da cidade e da poesia e as possibilidades que ambas oferecem. Como um Marco Polo alucinado, o poeta se lançava na noite em busca de experiências significativas. A cidade, um dos temas centrais de *Paranoia*, é o lugar por excelência dos grandes acontecimentos, das oportunidades e da excitação contínua, ela também gera euforia e intensifica a angústia, exigindo, como uma droga, doses de prazer cada vez mais potentes e violentas o suficiente para impactar os sentidos já amortecidos dos habitantes desse picadeiro urbanizado. Assim, o desregramento rimbaudiano dos sentidos se torna para o poeta da cidade, cada vez mais, um desafio constante, uma questão de ultrapassar os próprios limites.

O diagnóstico da modernidade e de sua sensibilidade poética está ligado intimamente ao sentimento moderno e urbano de tédio, o *ennui* baudelaireano, que ganha outro contorno num poeta como Whitman, com sua poesia que desperta a gana pela vida, celebrando intensamente cada átomo da existência. Mas ser, como Whitman pretendeu, o homem das massas, o poeta das multidões, abarcando cada trabalhador e cidadão, animal e planta da fauna norte-americana, o rio e a relva, a cidade e a nação como um todo, é estar sempre a um passo da dissolução completa. A grandiosidade da expansão do eu whitmaniano está na capacidade de conter em si todas as contradições sem colapsar, “Me contradigo?/ Tudo bem então... me contradigo;/ Sou vasto... contendo multidões.” (WHITMAN, 2011, p.129). Em *Paranoia*, a tensão entre esses dois polos: da inquietude enfastiada e da celebração transgressora, é uma dos eixos principais dos poemas.

Curiosamente, a história da poesia desde Baudelaire se confunde com a história da urbanização e dos avanços tecnológicos na medida em que nossa sensibilidade é invariavelmente afetada por todos esses estímulos e se educa a partir deles. Vemos um exemplo claro desse fenômeno na “Filosofia da Composição”, quando Poe fala da importância da dimensão textual e comenta a sua preferência por poemas relativamente curtos por manterem a unidade de impressão. Ele constata que a modernidade nos faz inquietos e dificilmente um leitor da cidade teria a mesma capacidade de concentração, ou até mesmo tempo, para ler no meio da rotina atribulada, um poema como *Paraíso Perdido* de John Milton (talvez seja por isso também, que Harold Bloom tenha elegido exatamente Milton como o último grande poeta antes da modernidade):



Se uma obra literária é muito extensa para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a eliminar o efeito, soberanamente decisivo, da unidade de impressão; porque quando são necessárias duas assentadas, interpõem-se entre elas os assuntos do mundo, e o que chamamos de *conjunto* ou *totalidade* cai por terra. (POE, 1846, p.2)

Assim, quando Poe fala de “assuntos do mundo” que podem interferir ou prejudicar a “unidade de impressão”, poderíamos pensar, na nossa época, em produtos de uma sociedade urbanizada voltada cada vez mais para o consumo, com atos publicitários e propagandas invasivas que vampirizam nossos sentidos e atenção na forma de *outdoors* gigantescos, televisores onipresentes, letreiros saturados, luzes de néon, alto-falantes estridentes, celulares “pavlovianos”, e etc.

Graças ao tratamento dado ao elemento urbano enquanto causa de uma grande mudança de sensibilidade que afeta a poética de Piva, é possível destacar o caráter anti-discursivo de seus poemas, como uma característica da forma que se adequa ao conteúdo da obra. Se em *Paulicéia Desvairada* vemos um Mário de Andrade “tímido e recatado, assim como sua Paulicéia era provinciana e restrita” (WILLER, 2005, p.153), em *Paranoia* temos a prevalência do pensamento intuitivo sobre o racional, da rebelião sobre a ordem estabelecida, e da natureza sobre a civilização, que em *Paranoia* se revela tão frequentemente hostil ao homem quanto a mata. Buscar uma dicção para traduzir *Paranoia* é deixar o discurso racional em segundo plano e permitir que o corpo produza a linguagem alucinatória que lhe parece mais aprazível na recriação das imagens poéticas originais, o sentido de qualquer forma será transbordante e no horizonte haverá sempre um intertexto ou uma relação intersemiótica com as fotografias de Duke Lee que vibram na páginas circundantes.

Piva comenta, no documentário *Assombração Urbana*, que a vida é muito curta e não há tempo para reescrever poemas. Nesse sentido, ao buscar a reaproximação com o seu lado animalesco, reaprendendo a confiar nos seus instintos mais básicos, ele se aproxima tanto das concepções surrealistas sobre criação a partir do irracional, quanto da máxima *beat* “*first thought, best thought*”. Desse modo, se *Paranoia* pode ser considerado um livro de difícil digestão, tendo em vista que a linguagem utilizada, sem dúvida, oferece um desafio ao leitor. A dificuldade e até mesmo a impossibilidade de uma compreensão racional fazem parte de um programa: “a recusa da comunicabilidade



funciona como um gesto *de crise*, isto é, de ênfase na crise, de valorização da crise, da contrariedade de um discurso que coloca o gesto *crítico* em primeiro plano” (SISCAR, 2010, p.128). Apesar do caráter hermético de *Paranoia* as imagens poéticas enigmáticas podem ser mapeadas até certo ponto e estudadas de forma a detectarmos um modo de ser do verso: altamente intertextual mas ao mesmo tempo intuitivo e visceral. Com leituras repetidas se acumulam padrões e temas recorrentes que compõem uma certa estética do delírio, o estilo particular dessa obra.

As imagens de *Paranóia* não surgiram do nada, e não são apenas um registro de experiências do autor. Têm origens literárias, admitidas e declaradas através de menções e homenagens a Jorge de Lima (o Panfletário do Caos do título de um dos poemas), Murilo Mendes, Lautréamont, García Lorca e Mário de Andrade, entre outros. Além disso, a releitura evidencia o caráter quase epifânico que teve para Piva a leitura do Allen Ginsberg de Uivo, América e Um supermercado na Califórnia, poemas dos quais se pode identificar paráfrases em *Paranóia*. Em várias passagens, Piva consegue unir o modo confessional que caracteriza a escrita de Ginsberg e a imagética surrealista. Escreveu como se fosse um beat das megalópoles, porém intoxicado, em uma dosagem ainda maior do que a dos próprios poetas rebeldes norte-americanos, pelo vanguardismo europeu em seus modos mais radicais. Sem dúvida, assim como o foi Allen Ginsberg, é um continuador declarado do Poeta em Nova York de García Lorca; em *Paranóia*, escreveu o seu Poeta em São Paulo. (WILLER, 2000)

Ora, é possível esboçar aqui, brevemente e, posteriormente exemplificar a partir dos poemas de *Paranoia*, uma linha do tempo que servirá de panorama geral para delinear uma genealogia da tradição na qual Piva poderá ser situado. Começando com o influente poeta visionário William Blake, responsável por obras belamente ilustradas com gravuras fantásticas de sua própria autoria, como *O casamento do céu e do inferno* (1793), livro onde Blake expõe sua crença em um cosmos unificado onde matéria e espírito (corpo e alma) são contrários mas estão integrados, pois sem o casamento entre o Bem (céu) e o Mal (inferno) não haveria progressão, já que tanto o amor quanto o ódio são necessários para a existência humana. Em 1855 é publicada a primeira edição de *Folhas de Relva*, na cidade de Nova York, por Whitman, poeta que se entusiasma com as promessas do futuro, celebrando as conquistas da ciência e as possibilidades da democracia, do erotismo, e do corpo. Em 1857, surge *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, livro onde é possível observar nitidamente os extremos que dilaceram a consciência do poeta moderno, segundo Octavio Paz: ironia e analogia – a primeira

corresponde ao tempo linear, é a consciência da história (estética do grotesco), e a última, encarnação do tempo cíclico, corresponde ao tempo mítico (estética das correspondências). Entre 1868 e 1869, sob o pseudônimo de Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse publica seus *Cantos de Maldoror*, introduzindo Maldoror, esse personagem tão magnético quanto controverso, que mais tarde seria descoberto pelos surrealistas. O *enfant terrible* Arthur Rimbaud, em sua célebre Carta do Vidente de 1871, explica a que veio para o amigo Paul Démeny:

Eu digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente. O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. (1960, p.142)

Passando pelo lisboeta Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, temos a expansão e a aceleração industrial do ritmo urbano que transparece na escrita febril e convulsiva de poemas como “Ode Triunfal”, publicado em 1914. Oito anos depois, em 1922, Mário de Andrade publica seu *Paulicéia Desvairada*, utilizando o que chama de versos harmônicos (combinação de sons simultâneos), técnica onde cada frase é um período elíptico e as palavras não se ligam semanticamente, promovendo um efeito de insulamento.

Da espanha, vem Federico Garcia Lorca com seu livro *Poeta em Nova York*, de 1930, cheio de imagens tão mirabolantes que pululam nas páginas. No ano seguinte, 1931, o poeta chileno Vicente Huidobro publica *Altazor* (que começara a escrever em 1919), poema de vanguarda que pode ser tomado, assim como *Residencia en la Tierra* (1935) de Pablo Neruda, como produto do criacionismo, movimento fundado pelo próprio Huidobro, que compara o poeta a um deus menor e trata o poema como um objeto universal verdadeiramente novo, capaz de criar sua própria realidade independente do mundo exterior onde ele se projeta, contendo em si situações extraordinárias que só poderiam existir no próprio poema. Já Antonin Artaud, no seu manifesto intitulado *O teatro da crueldade*, de 1932, lança as bases para fundar um novo teatro calcado no impacto poderoso que a linguagem poética pode ter sobre os corpos. Philip Lamantia, poeta que, assim como Piva, transitou entre a literatura *beat* e o surrealismo (chegou

inclusive a conhecer André Breton e Max Ernst), publica seu *Erotic Poems* em 1946, antes dos vinte anos de idade e treze anos depois o livro intitulado *Ekstasis*, depois de um período em que se iniciou no uso do peyote com a tribo Washoe, em Nevada; o livro *Destroyed Works*<sup>7</sup> (1962) possui, segundo apontamento feito por Claudio Willer, relações intertextuais importantes com *Paranoia* que ainda não foram exploradas. No ano de 1952, é publicado *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, poema longo e hermético que condensa mitologia clássica com a linguagem metalinguística da modernidade recapitulando a trajetória da poesia brasileira. E, finalmente, surge Ginsberg, com seu *Uivo*, de 1956, pegando caronas e trens, cruzando os Estados Unidos por inteiro e vivenciando manifestações coletivas da contracultura, tais como a libertação sexual, as experiências com drogas e o jazz de resistência dos guetos. É bem próximo desse último cenário que podemos situar o livro de estreia de Roberto Piva, mas ao invés da cosmopolita New York, o palco delirante é a grande São Paulo.

“Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção aponta tua loucura esta noite?”, indagava o eu-lírico de “Ode a Fernando Pessoa”, poema de 1961 que precede *Paranoia*, e que segundo Cláudio Willer, marca um distanciamento da poética de Piva daquilo que costumava ser chamado de poesia jovem da época (WILLER, 2011, p.53).

Vejamos um trecho do poema “Um Supermercado na Califórnia” de Allen Ginsberg: nele lemos “Aonde vamos, Walt Whitman? As portas se fecharão em uma hora./ Que caminhos aponta tua barba esta noite?”, versos que estabelecem inequivocamente um diálogo. Os versos de Piva parafraseiam os versos de Ginsberg, mas enquanto Ginsberg conversa com Walt Whitman, seu mestre conterrâneo, Piva em sua “Ode a Fernando Pessoa” substitui a barba do pai dos versos livres pela loucura do poeta de muitos heterônimos.

No geral, a versificação alongada e livre dos poemas de Piva em *Paranoia* não é arbitrária. A criação, como estado de transe e o ritmo, definido pelo pulsar do corpo e metrificado pela respiração, são marcas registradas de uma tradição iniciada pelo autor de *Folhas de Relva*. Mas Whitman entra no poema de Piva metamorfoseado através de Ginsberg, criando níveis complexos de intertextualidade e apontando ao mesmo tempo para o diálogo mais explícito de Piva com os *beats*. De fato, é possível mesmo ouvir ecos

---

<sup>7</sup> Infelizmente não pude obter uma cópia para estudo, por ser um livro raro.

do *Uivo* de Ginsberg no vocabulário licencioso, na linguagem de rua, gírias e impropérios, e principalmente nos relatos entusiasmados das peripécias subversivas vividas nas ruas durante a madrugada. É curioso aqui observar como os avanços tecnológicos reduziram as distâncias no espaço e no tempo permitindo que Piva fosse influenciado tanto por autores dos séculos passados (como Pessoa e Whitman), quanto por poetas contemporâneos (como Ginsberg e Lorca). *Uivo* foi publicado em 1956, “Ode a Fernando Pessoa” sai em 1961, o que atesta a espantosa velocidade de apropriação da poesia *beat* por um poeta brasileiro jovem como Piva na época.

Piva sempre insistiu, como os *beats*, que a literatura em si não possui valor algum, que só livros não mudam o mundo. Poesia de gabinete, academia, instituições educacionais, todos esses lugares são secundários, o que interessa é o impacto que a poesia pode ter no indivíduo quando ele se deixa ferir por ela, e essa ferida abre o caminho para o autoconhecimento, única salvação possível para o gnóstico. Um exemplo da poesia como pivô de transformações e mudanças de paradigma foram os próprios poetas *beats*, que cursaram Sorbonne (Lawrence Ferlinghetti) e Harvard (William Burroughs), mas se recusaram a tratar poesia apenas como literatura, agindo contra essa “instituição da língua como forma burocrática de poder” (PIVA, 2009, p.103).

A ideia de ascese por meio do conhecimento de si mesmo apresenta afinidade estreita com muitas filosofias ocultas. Não é à toa que a epígrafe escolhida para o primeiro volume das obras reunidas de Piva, *Um estrangeiro na legião*, seja de Sarane Alexandrian, mencionando os gnósticos modernos como aqueles que reivindicam uma “moral anticonformista”:

Os gnósticos modernos são também aqueles que procuram os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, todos os que propõem um método de salvação aos seres que se sentem “estrangeiros” neste mundo. (apudPIVA, 2005, p.5)

*Paranoia*, como toda a literatura moderna em suas mais variadas formas, talvez seja um pouco isso, reação clara a um mal-estar na cultura gerado por um ambiente cada vez mais restritivo, não só para o corpo e a vida sexual, mas para a subjetividade de modo geral. Em poucas palavras, poesia enquanto reação, mecanismo de defesa da imaginação do indivíduo que vive na cidade grande, lugar onde, como dizia Ginsberg citado por Piva,

“você precisa ser passarinho para atravessar a rua, para não ser atropelado. Não é isso?” (2009, p.126).

O movimento civilizatório de restrição da subjetividade faz o poeta moderno sofrer da sede que nunca cessa, a busca pela intensidade da experiência. A vontade de abarcar tudo e todos, apaixonadamente, não deixa de ser uma forma de ansiedade, um ímpeto de se fundir indiscriminadamente com coisas e pessoas em meio ao bombardeio constante dos sentidos promovido pela cidade em acelerada expansão. Essa paixão impetuosa possui o caráter orgiástico e cerimonial da poesia de Whitman e de seus herdeiros. Como Walt Whitman, que fez do seu canto uma comunhão com o todo cósmico e da celebração de si mesmo a celebração do outro, a linguagem de Piva também se torna aquilo que o autor vive. Mas se Whitman vive a idade de ouro do sonho americano e exalta um futuro cheio de possibilidades; Piva, na América do Sul, vive a desilusão dessa utopia e sente o êxtase das trombetas tropicais de fogo apocalíptico que já não se atrevem a prometer nada além do fim. Ambos poetas se deixam sublimar pelo espírito cívico da urbe, cada um a seu modo, e sentem na pele de concreto dos edifícios o drama das pessoas invisíveis escoradas pedindo esmola, a mentalidade do homem de negócios caminhando apressado, o assovio do construtor civil cimentando o muro, a criança tomando sorvete ou, como em “O Volume do Grito”, estátuas sofrendo de conjuntivite. Em suma, ambos cultuam o jogo da imagem sem ressalvas e sem demarcações entre o eu e os objetos circundantes. Como bem observa Bachelard:

Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. (...) Em sua expressão é uma linguagem de criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem *antes* do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais do que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*. (1993, p.4)

A imagem em Piva, apesar de muitas vezes carecer da simplicidade e clareza do verso de Whitman, leva até as últimas consequências a ausência dessa “necessidade de um saber”, aproveitando para oferecer o testemunho ficcionalizado de uma “consciência sonhadora” atormentada, que faz da própria linguagem uma forma de recusa e rebelião contra o normativismo. Porém, Dali explica que “Todo fenômeno delirante de caráter paranóico, mesmo instantâneo e repentino, comporta já ‘no seu todo’ a estrutura

sistemática e nada faz senão se objetivar a posteriori pela intervenção da crítica” (1974, p.19), logo, por estar situada justamente antes do pensamento, a imagem não precisa ser entendida para ser sentida pela mente, a palavra é sempre uma impressão mental fabricada, mas ainda que disforme ou turbulenta, a imagem é criação imaginativa e, como tal, não precisa ser entendida para ser vista; enquanto a crítica, por outro lado, é o movimento secundário da razão, que busca objetivar a criação sistematizando-a. Faço das seguintes palavras de Bachelard, as minhas próprias: “Quanto a mim, acolho a imagem do poeta como uma pequena loucura experimental, como um grão de haxixe virtual, sem cuja ajuda não podemos entrar no reino da imaginação” (2001, p.222).

### 3.1 COMENTÁRIOS: SOBRE AS FOTOGRAFIAS

“Todas as fotos são *memento mori*.”

Susan Sontag

Para o leitor de *Paranoia*, o discurso é percebido como evento visual (ao contrário da experiência de quem apenas ouve ou lê um poema avulso), a disposição dos versos e as fotografias fazem parte da experiência poética do livro como um todo. *Paranoia* é um livro de poemas híbrido, pois carrega em si fotografias que instauram uma outra via de contato com o leitor, determinada pelas suas próprias convenções e técnicas de ordem fotográfica, oferecendo assim uma dimensão extra aos poemas, que ampliam o poder discursivo das fotografias. Tendo isso em vista, o livro se insere também numa tradição que combina texto e imagem, dialogando com obras como *Nadja* (1928), de Breton, e *A Pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima, obras que, infelizmente, não teremos tempo de discutir aqui. Um estudo mais completo nesse sentido, contendo um levantamento de obras precursoras e informações sobre as condições de produção do livro, pode ser encontrado na dissertação *Imagem retórica e imagem plástica: relações verbovisuais na obra Paranoia de Roberto Piva* (2016), de Mariana Silveira.

No entanto, como me comprometi enquanto tradutor e estudioso de *Paranoia*, a reforçar a importância do caráter híbrido do livro, não pretendo me desviar de um brevíssimo comentário sobre a fotografia enquanto linguagem e outro mais detido sobre algumas fotografias de *Paranoia* e as relações entre texto e imagem. Para essas tarefas utilizarei trechos do livro *A Câmara clara* (1984), de Roland Barthes, pois os conceitos de *punctum* e *studium* por ele desenvolvidos, bem como suas reflexões sobre a fotografia enquanto êxtase, convergem com as ideias sustentadas neste trabalho.

Pretendo mostrar que Duke Lee buscou nas fotografias – tiradas especialmente para o livro – traduzir uma estética calcada no delírio urbano, seja a partir da paisagem, de objetos ou mesmo de habitantes da cidade, capturando sempre a selvageria velada da natureza em seu estado mais sofisticado: o de civilização.

Mas convém, antes de prosseguir, falar um pouco sobre a figura de Wesley Duke Lee (1931-2010). Entre 1951 e 1955, Lee estudou publicidade nos Estados Unidos, na

Parsons School e, depois de ter voltado ao Brasil, estudou também no Museu de Arte de São Paulo (Masp), passando um período em Paris, por volta de 1960, onde teve a oportunidade de conhecer o surrealismo em primeira mão, bebendo diretamente das vanguardas europeias do início do século XX, ainda em evidência na época. Lee é sem dúvida um dos grandes nomes das artes plásticas no Brasil, destacando-se como desenhista, gravador, artista gráfico e professor. A fotografia para ele era mais uma área de interesse do que uma especialidade propriamente dita, mas é através dela que Lee constrói o diálogo com a poesia de Piva.

*Folha - Como surgiu a idéia de incluir as fotos de Duke Lee?*  
*Piva - O jornalista Thomaz Souto Corrêa foi quem me apresentou a Wesley Duke Lee. O Wesley ficou tomado pelos poemas. Saiu por São Paulo fotografando especialmente para o livro. Paranóia esgotou em duas semanas e, desde então, ficou como um mito, parado no ar. (2009, p.120)*

De acordo com o relato acima, a iniciativa de tirar as fotos para o livro partiu do próprio Lee, numa inclinação parecida com aquela que o tradutor sente diante de uma obra que pune e faz ressoar em outro corpo a necessidade de criar e recriar uma experiência estética; nesse caso, da linguagem verbal para a fotográfica. Lee inclusive comenta sua visão sobre a escrita dizendo que ela “é um desenho” para ele, e completa: “sempre tive por ela um gosto muito especial. [...] Queria converter as palavras em signos, como os dos chineses” mas diante de tal impossibilidade, conclui que o “possível, talvez, (...) seja a busca de uma escrita, cujo sentido estando nela mesma, libere outros.” (LEE *apud* COSTA, 2011, p.176)

É interessante mencionar, das afinidades entre os dois artistas, o fato de que um dos trabalhos anteriores de Lee, uma série de desenhos intitulada *Ligas* (trata-se da representação de figuras femininas nuas utilizando nanquim, guache, carvão, e outras técnicas sobre papel) tematizava o erotismo, mas a partir da figura do feminino, o que aponta para o interesse tanto de Piva quanto de Lee sobre a sexualidade e da centralidade do corpo na arte dos dois antes mesmo de se conhecerem, fosse o enfoque no masculino ou no feminino. O uso de substâncias como LSD e cânhamo também era um interesse em comum, ambos viam nesses recursos possibilidades de alterar a percepção e, conseqüentemente, o olhar sobre o mundo, mergulhando ao mesmo tempo, no universo do inconsciente. Contudo, apesar do que somos levados a crer lendo seus poemas, Piva foi por muito tempo apenas um *voyeur*, acompanhava os amigos nas bebedeiras e sessões psicodélicas sem ingerir nenhuma substância, ao contrário da sua persona literária, o poeta só experimentaria LSD pela primeira vez (na Serra da Cantareira), muitos anos depois de



ter escrito *Paranoia*. A dissertação de Leonardo Morais, *Eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos: imagens poéticas em Paranoia de Roberto Piva e Wesley Duke Lee* (2015), trata desses aspectos de maneira mais detalhada.

Tendo introduzido Duke Lee minimamente, nos resta discorrer sobre a natureza da fotografia. Em seu livro *A câmara clara*, Barthes aborda a questão da seguinte maneira:

O noema da Fotografia é simples, banal; Nenhuma profundidade: “Isso foi.” [...] Sim, mas essa evidência pode ser irmã da loucura. A Fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* de real. (2015, p.96)

Encarar a fotografia como evidência de algo que foi pode ser loucura na medida em que a própria existência da fotografia, enquanto “evidência intensificada”, se torna uma caricatura, independente da figura representada. Assim como a palavra, a imagem se configura pela representação de um objeto que se sente através da sua falta. Tanto a palavra quanto a imagem podem representar o objeto evocando sua presença, mas a fotografia, além disso, pressupõe que tal objeto “realmente existiu e esteve onde eu o vejo”, pois, ao contrário das outras representações, a imagem fotográfica nos assegura de uma maneira quase documental do seu objeto. Sabemos que não é possível acessar os objetos representados numa fotografia, mas mesmo assim alucinamos a presença daquele objeto, que esteve lá em algum momento, valendo assim sua alcunha de “imagem louca, com *tinturas* de real.”

O que está em jogo na fotografia, portanto, é seu caráter referencial e ao mesmo tempo alucinatório em relação ao tempo. Em *Paranoia*, nos deparamos com uma visão quase documental da cidade de São Paulo, no início da década de 1960. Não fosse pela técnica da fragmentação e da embriaguez, do *zoom*, do *close up*, dos ângulos inusitados e

de outros recursos que nos impedem de ter uma visão inequívoca sobre o objeto contemplado, tornando por vezes difícil situá-lo, teríamos uma representação até didática da cidade que foi São Paulo na década de 1960. Mas a lente de Duke Lee trabalha contra a legibilidade como os versos de Piva, intensificando a alucinação contida no gérmen da fotografia enquanto “*medium* estranho”, que apesar de evocar o que não está mais lá, faz isso provocando, através de um efeito de estranhamento, a subversão da ideia de fotografia enquanto mera representação de um objeto, questionando até mesmo a sua factualidade temporal supostamente atribuída.

Tomemos as fotografias que ajudam a compor o efeito do “Poema Porrada” para exemplificar como, ao contrário do que se espera de uma fotografia “sóbria”, é a imagem de objetos “reais” que assume tinturas de loucura no caso de *Paranoia*. A página que precede o poema exhibe uma foto (figura 1) tirada provavelmente numa feira. Em *close*, vemos uma pilha de peixes mortos com os olhos vidrados ocupando todo o espaço do enquadramento, deslocando os objetos (no caso os peixes) do espaço e consequentemente do tempo. Esses peixes mortos já existiram em alguma feira de São Paulo, exatamente como nos aparecem, empilhados e recortados, quase como se o fotógrafo os houvesse removido do próprio tempo e os deixasse suspensos no limbo acinzentado das suas escamas em preto e branco. É justamente a textura e a coloração cinza metalizada das escamas desses peixes de olhos esbugalhados que nos prepara de maneira sutil para o poema, plantando uma sugestão vaga na mente do leitor para o “céu acimentado” e para o olhar apodrecido da “Morte”, imagens que serão evocadas verbalmente no poema.



*Figura 1*

Virando a página, do lado esquerdo temos o primeiro terço do poema e do direito uma foto nova (figura 2) onde, através de um ponto de vista aéreo, distinguimos um portão separando duas pessoas: na esquerda há um homem branco de terno segurando com uma só mão um objeto não identificado e a outra erguida, provavelmente, acenando para o outro lado do portão onde há uma negra com um xale branco na cabeça que parece estar dizendo algo para o homem. A composição da fotografia lembra muito o *Yin Yang* já que o lado da negra é dominado pelo fundo branco, e o do homem branco está dominado pela penumbra. O portão na foto talvez possa ser interpretado como um símbolo de tudo o que é frágil, inclusive a própria separação entre as coisas que nunca estão realmente isoladas (“cristãos fábricas palácios/ juízes patrões e operários”), colocando em questão o dilema do equilíbrio saudável, na cidade grande, entre segurança e liberdade.



*Figura 2*

Nas páginas seguintes, à esquerda temos outra foto (figura 3), dessa vez o *close* de um rosto feminino visto de perfil olhando para fora através de uma janela desfocada. Vemos os cílios da mulher, a ponta do nariz e o queixo, mas o objeto privilegiado é um brinco complexo de tamanho considerável que exibe um formato circular e “raios” que se projetam do centro, lembrando muito um ouriço do mar; à direita, no segundo terço do poema, a solução do eu-lírico para o “céu de cimento” é “se entrincheirar no Arco-Íris”, e olhar pela janela o entardecer “sobre os tetos”.



Figura 3

Nas últimas duas páginas, à esquerda está localizada a parte final do poema, e à direita temos a foto (figura 4) de uma estrutura de metal complexa com aros finos e frisados formando vários Us invertidos (lembrando uma gaiola), há um aparelho na margem esquerda que pode ser um refletor e a imagem causa desconforto pelo excesso de proximidade. Mais uma vez, o recurso do *zoom* é utilizado para atordoar o leitor/observador, que tenta decifrar o que foi fotografado, mas, na impossibilidade de definir com exatidão o que é retratado (falta uma visão panorâmica do contexto geral), se entrega ao sentimento estranho causado pelas estruturas metálicas e objetos vulgares cujo verdadeiro propósito é um mistério. O banal, visto através do método paranoico-crítico de Dalí, se torna então extraordinário e até ameaçador.



Figura 4

Com essa pequena amostragem percebemos como as imagens se integram ao texto no “Poema Porrada” e como o fluxo de imagens se mescla ao fluxo de palavras criando um efeito alucinatório combinado, de modo que podemos situar as fotografias de *Paranoia* utilizando as categorias barthesianas de loucura e sensatez.

Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase fotográfico*. (2015, p.98)

Certamente não encontraríamos um livro como *Paranoia* na sala de espera de um dentista ou no cabeleireiro. Os “hábitos estéticos” são desconstruídos por Lee, o realismo das fotografias na obra por consequência, não é aquele de um “código civilizado da ilusão perfeita”, pelo contrário, tende para o movimento, e para o confronto com a intratável realidade em todo seu absurdo e gratuidade, sem “generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ela possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura” (Ibid., p.97). Em outras palavras, as fotografias de Duke Lee não buscam estereotipar a visão da cidade privilegiando sua cartografia, com a pretensão de ilustrar e embelezar a cidade ao estabelecer um enquadramento modelo que estamos acostumados a encontrar geralmente em cartões postais.

Como na poética de Piva, a composição fotográfica de Lee parte do detalhe, ou ainda do *punctum*, uma espécie de peculiaridade na foto (subjativa) que nos salta aos olhos de modo a ferir a sensibilidade do observador despertando emoções. Resumindo, o *punctum* é o lance de dados, o acaso que nos atinge passando invariavelmente pelo gozo ou o pesar. Ao passo que o *studium* – relegado nas fotos de Duke Lee ao segundo plano ,

muitas vezes até o ponto da dissolução completa – é tudo aquilo que pode ser compreendido na fotografia, tudo que nos informa, despertando nossa curiosidade intelectual e mobilizando nossa cultura, mas sem nos envolver intimamente. É o caso, por exemplo, dos dados que podemos colher na figura 2 relativos à indumentária da época, ou seja, as informações sobre hábitos de vestuário dos personagens retratados (o terno do homem branco e o xale da mulher negra). Assim, o dado relativo à representação de um objeto histórico, o noema do “isso foi”, só aparece nas fotografias de *Paranoia* enquanto referência diante da qual ela possa “afirmar seu escândalo, sua loucura”, trabalhando em função de criar um possível gatilho para a “consciência amorosa” latente em cada imagem, de modo a intensificar a percepção do tempo como retorno, volta, movimento revulsivo. Sobre a configuração das sociedades de consumo e a relação que estabelecem com imagens, Barthes comenta ainda:

hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais “falsas” (menos “autênticas”) – coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo, como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente), donde só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos as imagens, salvemos o Desejo imediato (sem mediação). (Ibid., p.98)

Ao que parece, a discussão nesse parágrafo remete ao fenômeno da apropriação da imagem pela publicidade, que surgia no início da década de 1960, criando modelos globais de consumo e inculcando a noção de uma normalidade estereotipada. Sob esse ponto de vista, uma marca, e a sua imagem mais especificamente, ao substituir uma crença, carregaria em si o valor de comunhão, criando no consumidor a ilusão de pertencimento a um grupo. Um mero refrigerante como a Coca-Cola, por exemplo, nesse contexto, passa a ser mais do que um produto, alçado à condição de ideal de vida, constitui, a partir desse ideal, uma espécie de identidade hegemônica coletiva. A publicidade nos mostra que, como estratégia, a promessa democrática de unificação de todos os povos se mostra mais abrangente do que qualquer sistema de crença religiosa sozinho já conseguiu, já que, quando transformada em produto, a imagem atravessa com mais facilidade as barreiras culturais, apesar das diferenças de costumes e visões de

mundo entre os diferentes povos, criando assim a intermediação do desejo através da imagem padronizada revestida de valores cintilantes.

Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: “Olhe como são apagados; hoje em dia, as imagens são mais vivas que as pessoas.” Uma das marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens. (Ibid., p.97)

Nesse cenário, onde a imagem é a mediadora do desejo, as fotografias de *Paranoia* funcionam como grito dissonante que se desvencilha do senso comum através do retalho, da distorção e do ângulo inusitado, mostrando que a consciência amorosa é o realismo original. O que é dado como real e para o qual olhamos sem espanto, a imagem domesticada da praça, a rua, a cidade, os habitantes dela, em suma, tudo que integra um “imaginário generalizado”, passa por uma ressignificação nas fotografias de Duke Lee, recuperando a novidade através do elemento original do delírio, que revive na imagem fotográfica o poder de arrancar o sujeito de si, chocando e impactando afetivamente o leitor por meio da propriedade denominada por Barthes como *êxtase fotográfico*.

Como talvez tenha sido possível notar a essa altura, o *punctum* na fotografia também se assemelha muita à ideia de ponto aglutinador e transbordante do método paranoico-crítico, não é à toa, portanto, que escolhi Barthes enquanto teórico por sua capacidade de reconhecer na fotografia esse movimento ligado ao delírio e ao êxtase. Assim, tanto Piva quanto Lee se filiam a essa vertente alucinatória, seja na poesia ou na fotografia, enfatizando a força de concentração desse ponto capaz de deslocar a consciência e fazer o estado amoroso febril convulsionar a própria temporalidade sentida.

Em suma, *Paranoia*, como já foi dito, é um livro que apresenta um projeto poético híbrido, no qual o efeito poético não se restringe unicamente aos poemas do livro e à sua disposição e performance, há ainda as fotos da cidade de São Paulo tiradas por Wesley Duke Lee e arranjadas cuidadosamente junto ao texto, de modo que os poemas do livro são apenas uma fatia textual da fruição estética. A outra está calcada numa linguagem fotográfica tão fragmentária e paranoide quanto o próprio texto. As fotos em preto e branco buscam alcançar, no âmbito pictórico, o equivalente dos efeitos da escrita piviana, aproximando uma dicção linguística forjada pelo delírio, de uma dicção fotográfica compatível com a palavra poética, ao retratar fragmentos que remontam ao



contexto histórico da grande metrópole por onde Piva caminhava e dos lugares em São Paulo que ele costumava frequentar, integrando a sua cosmologia e mitologia particular. Assim, é do diálogo entre as duas linguagens que o efeito total se oferece ao leitor com força plena, enquanto experiência indissociável de texto e imagem fotográfica. O livro, dessa forma, é visto tanto como objeto estético autossuficiente, quanto como substrato da vida (dos artistas). Abaixo, temos mais alguns exemplos do que quero dizer com essa narrativa paralela ao texto:



Figura 5

Na figura 5, temos o close da vitrine de uma loja que exhibe dois revólveres e um pássaro empalhado que lembra um corvo; a cabeça do pássaro negro está sobreposta ao cano de um dos revólveres de onde pende uma etiqueta onde podemos ler “castelo cal 22”. Ora, não é possível que Duke Lee tenha tirado essa fotografia tendo em mente a figura de Humberto de Alencar Castelo Branco, chefe do Estado-Maior do Exército, que assumiu o poder depondo João Goulart em 1964, ano imediatamente posterior a publicação de *Paranoia*, portanto trata-se apenas de uma assombrosa coincidência. O corvo é uma ave considerada por muitos como portadora de maus agouros, daí a composição de Lee dialogar anacronicamente e de forma não premeditada com o contexto histórico de lançamento do livro, e ainda com o “Poema Submerso”, onde encontramos na página ao lado o seguinte verso: “Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas/ Amebas no telhado roído pela urina de tuas borboletas”





*Figura 6*

Na figura 6, vemos um letreiro de néon iluminado dizendo “Shanghai”; acima outro letreiro, dessa vez pintado, com as palavras “bandas musicais”, “queima de fogos” e “shows”, do lado esquerdo, o desenho de um rosto caricato com um sorriso malicioso usando um chapéu típico da China e, do direito um rosto na penumbra com a língua de fora exibindo uma expressão ensandecida; acima dos dois letreiros, um globo de luz branca maior que, provavelmente, é a lua. Aqui fica claro que o Parque Shanghai, mencionado no “Poema de ninar para mim e Bruegel”, realmente existiu; e isso nos faz pensar até que ponto as alucinações do eu-lírico não foram, em alguma medida, momentos reais vividos por Piva, memórias vibrantes recontadas na linguagem poética do inconsciente, codificadas e preservadas verbalmente na forma de poemas. Na página ao lado da fotografia lemos os seguintes versos: “Rangem os dentes da memória/ segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América/ peixes entravados se sentam contra a noite/ O parque Shangai é conquistado pela lua”.

Abaixo, figura 7, vemos uma garotinha de costas vestindo uma blusa branca e uma saia escura; no primeiro plano vemos parcialmente um bebedouro esculpido em pedra. A água correndo do bebedouro está sobreposta à saia da menina; e na página ao lado temos o seguintes verso: “e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal”. A relação (nem sempre de correspondência) entre foto e poema é inegável e, com um pouco de disposição podemos detectar efeitos sutis como esses descritos acima por toda a parte, contribuindo para aumentar a atmosfera enigmático do livro como um todo e, mais importante ainda, transformando cada leitor curioso em um caçador de pistas em

potencial ao criar nele a sensação de um estado mental paranóico (permanentemente desconfiado da existência de outros sentidos ocultos), o que enfatiza e faz jus ao título do livro.



*Figura 7*

Na figura 8 (abaixo), temos o mesmo lugar revisitado fotograficamente, mas dessa vez podemos ver o bebedouro por inteiro. Assim como nos poemas, nos quais as imagens transitam, reaparecem e se ressignificam, nas fotografias é possível identificar o mesmo tipo de comportamento. Dessa vez, ao lado lemos: “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha imaginação”.



*Figura 8*

Bachelard comenta em *A poética do espaço* que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1993, p.19). Essas caminhadas e esses lugares visitados poeticamente muitas vezes sob o efeito (ainda que fictício) de drogas (entorpecentes ou estimulantes) capazes de alterar a percepção e a sensibilidade, proporcionavam a experiência do novo que a linguagem de Piva tentava alucinadamente acompanhar, roçando frequentemente no indizível, justamente porque “o pensamento hermético transforma todo o teatro do mundo em fenômeno linguístico e, concomitantemente, subtrai da linguagem todo e qualquer poder comunicativo” (ECO, 2015, p.25). Quando tudo já foi dito expressamente pela própria criação, não há mais necessidade alguma de comunicar.

### 3.2 COMENTÁRIOS: SOBRE O TRADUZIR COMO CRÍTICA

“A tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido.”  
(Haroldo de Campos)

A tradução de qualquer obra literária é uma atividade mais complexa do que aparenta à primeira vista, cada texto possui seus próprios segredos multifacetados e não oferece leituras prontas, exigindo constantemente que o tradutor tome decisões difíceis. A tradução de um texto literário pressupõe então uma leitura e crítica do texto em si a ser traduzido, isso porque uma cartilha ou metodologia tradutória de eficácia universal não é possível, já que a criação literária precede o aparato analítico que surge para teorizar sobre ela, e não o contrário.

Todo texto, enquanto discurso, pressupõe algum quadro referencial. E é sempre uma resposta a outro texto que, por sua vez, é uma resposta ao mundo (está inserido em um contexto histórico, filosófico, cultural, etc). De modo que o sentido nunca se dá completamente no texto, mas nas relações que ele estabelece com outros textos dentro de um sistema. Como cada um desses textos só pode existir enquanto interpretação, não é possível acessar um conteúdo textual da mesma maneira que abrimos uma caixa para pegar um objeto de dentro dela, cada indivíduo lançará sobre o texto um olhar influenciado pela sua visão de mundo e, encontrará um “objeto” diferente no interior da “caixa”. Assim, a tradução que se faz de uma obra depende diretamente do tipo de concepção de tradução que se cultiva. No caso desta tradução, o que está em jogo, conforme defende Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (1923), é a recriação de uma forma. A noção de fidelidade ao significado é inessencial, já que a razão de ser desse tipo de tradução não é meramente a transmissão de ideias.

Antes de mais nada, é preciso se debruçar atentamente sobre o livro e a obra do autor estudado para que se possa obter uma visão mais privilegiada do todo e das partes, e realizar o mesmo movimento no âmbito de cada poema e do lugar que ele ocupa no livro, com olhos sempre atentos para identificar padrões que possibilitem colocar em perspectiva o tipo de tratamento que o texto demanda ao tradutor. Ao invés de isolar as partes e traduzir cada pedacinho com minúcia, é preciso antes submeter as partes ao escrutínio de uma visão que contemple algo além do significado literal. O tradutor treina

os olhos para enxergar através do significado e desvelar as estruturas formais últimas do seu objeto no nível macro e microestético. De acordo com Walter Benjamin, “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p.52)

Esse é o ponto de partida para Haroldo de Campos, sendo que impera nas suas traduções a máxima luciferina *non serviam*. Partindo de dois conceitos, a) o de “sentença absoluta” (formulado por Albrecht Fabri), onde o conteúdo da linguagem literária é nada menos do que sua estrutura, resultando na indissociabilidade entre representação e representado, e evidenciando a impossibilidade da tradução e de separação entre sentido e palavra; e b) de “informação estética” (de Max Bense), que postula a transcendência da informação estética, que é sempre igual a sua codificação original, Haroldo chega, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1962), à sua própria concepção de tradução, que é na verdade uma transposição criativa onde duas informações estéticas paramórficas (pensando aqui na relação de paralelismo entre elas) se cristalizam em um mesmo sistema. Assim, o movimento do tradutor é sempre de aproximação do texto original e também de afastamento, o desvio no plano do conteúdo, por exemplo, muitas vezes é inevitável quando o objetivo é recriar o efeito estético geral, i.e., o efeito incomunicável do poema. Em outras palavras, a dicção do poema tem precedência sobre o significado de uma palavra ou de um recurso poético, como determinado esquema de rima, por exemplo, que pode ser substituído por um outro esquema de rima diferente que funcione melhor na língua em que o poema está sendo recriado.

É evidente que essa modalidade de tradução pressupõe um trabalho árduo de interpretação e crítica e, por esse motivo, não faz sentido pensar em traduções absolutas, já que cada trabalho de crítica resulta em uma abordagem tradutória com um enfoque diferente. Em suma, se tradicionalmente a tradução deve se submeter ao original e carregar os estigmas da imperfeição, contentando-se com a aproximação dele na medida do possível; na tradução criativa, a forma estética do original é o ponto de partida para a gênese de outro original nascido de uma língua diferente e, portanto, de uma nova linguagem.

Logo, a missão do tradutor, que se propõe a identificar o que há de intraduzível nos poemas de Piva, é buscar essa matriz da criação no original, no caso de *Paranoia*, se

deixando levar pela sonoridade pungente que por si só induz a um estado de transe capaz de provocar visões quiméricas de imagens enigmáticas como esfinges que vertem, por exemplo, de debaixo “do chapéu de prata do ditador Tacanho”; pra não mencionar passagens onde “os moluscos” simplesmente “engoliram suas mãos/ em sua vida de Camomila”; enfim, os recortes e colagens surreais do livro são regidos por uma lógica poética, um fluxo, que cabe ao tradutor depreender e propagar, não só através do intelecto, mas no caso de *Paranoia*, também através das vísceras, do corpo como todo. Aqui chegamos a um polo tradutório diferente da máquina analítica proposta por Haroldo de Campos, e essa ruptura se dá por uma diferença de poética na obra de Piva.

Levando em conta a quantidade de textos – tanto teóricos quanto literários – que traduzimos e importamos, incorporando à nossa identidade e memória, de modo a expandir horizontes culturais, me pareceu imprescindível que autores e obras de países considerados “em desenvolvimento”, como o Brasil, recebam a atenção devida e proporcional a qualidade das obras produzidas neles, podendo figurar como parte de uma *Weltliteratur*. Para despertar a curiosidade pela poesia produzida no Brasil, o inglês, utilizado em larga escala pela comunidade científica para veicular o conhecimento produzido na academia, foi a língua escolhida tanto pelo seu alcance, quanto pela possibilidade de estimular diálogos relevantes entre a poesia de Piva e a poesia *beat* norte-americana. Ainda sobre a escolha do inglês como língua de chegada da minha tradução, o fato de eu ter nascido no estado da Califórnia e vindo para o Brasil ainda pequeno, faz com que antes de ter escolhido o inglês, o inglês tenha me escolhido.

Se de fato a concepção poética que transparece em *Paranoia* possui muitos pontos de contato com o surrealismo e a poesia *beat*, por que não traduzir Roberto Piva para o francês ou o inglês? Por que não viabilizar um poeta brasileiro para o resto do mundo com a mesma avidez com que traduzimos e importamos textos estrangeiros? Pensando nisso, meu objetivo foi recriar *Paranoia* em inglês visando não exclusivamente este ou aquele país, mas qualquer leitor anglófono que pudesse vir a se interessar pela poesia brasileira da década de 1960 que, no caso de Piva, não é a concreta, e tampouco pertence a chamada geração mimeógrafo de 1970, as duas correntes mais conhecidas e retomadas pela historiografia literária.

Elaborar uma dicção para Piva na língua inglesa é abrir um precedente para mais estudos focados nesse autor e nos intermináveis poetas que o acompanham em suas noites dionisíacas: Dante, Dostoiévski, Ginsberg, Lautréamont, Leopardi, Lorca, Marinetti, Rilke, Rimbaud, Tolstói, Whitman e muitos outros; inclusive, e principalmente, os poetas brasileiros: Álvares de Azevedo, Jorge de Lima, Mário de Andrade e Murilo Mendes. No inglês especificamente, Piva nos convida a revisitar os poetas da geração *beat*, especialmente o livro *Uivo e outros poemas* (1956), de Allen Ginsberg, como já comentei anteriormente.

Cláudio Willer relata, em sua enciclopédia intitulada *Geração Beat* (2009), que no final da década de 50, o Caderno B (suplemento do Jornal do Brasil) sempre aguardado ansiosamente, trazia notícias sobre poesia *beat*. Mas, continua Willer, foi apenas em 1961 que Roberto Piva conseguiu trazer efetivamente para o Brasil livros que simplesmente não existiam aqui até então<sup>8</sup>:

(...) Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Lamantia, mais a Beat Scene e coletâneas, nas edições da Pocket Poets Series da City Lights e da New Directions. Pusemo-nos a traduzir tudo aquilo. Foi assim penso, que a beat chegou ao Brasil, não mais como notícias, matéria jornalística, mas como texto, e, o mais importante, como intertexto, diálogo, relação no plano da criação. Isso é evidente em Piva, em sua Ode a Fernando Pessoa, de 1961, nos manifestos de 1962, em poemas de seu livro de estréia, *Paranóia*, lançado em 1963, que dialogam, de modo evidente, com Ginsberg e Corso – sem, em momento algum, perderem a especificidade, o estilo pessoal, com sua riqueza imagética. (WILLER, 2010, p.114)

Reconhecendo e levando em conta a importância dessa “relação no plano da criação” entre os *beats* e Roberto Piva, surgiu a ideia de arriscar uma tradução de Piva para o inglês, nem tanto com a finalidade já apontada de divulgar o poeta, mas antes pela necessidade sentida da recriação em outro idioma de um texto completamente arisco, cujo conteúdo instável está totalmente subordinado a uma forma antidiscursiva, o que confere ao texto, na minha opinião, um teor alto de traduzibilidade. Assim, a primeira motivação para essa tradução poética foi o desafio de encarnar as peculiaridades do modo

---

<sup>8</sup> Na Itália, por exemplo, podemos encontrar antologias com autores menos conhecidos (inclusive mulheres), mas igualmente importantes, porém praticamente ignorados pelos editores no Brasil, como é o caso da antologia de Fernanda Pivano que saiu em 1964, *Poesia degli ultimi americani*. Vale dizer que as publicações *beat* editadas na Espanha, Argentina, Itália e outros países, costumam dimensionar a literatura *beat* de maneira mais ampla, fazendo ligações com a psicodelia, música, cinema e o trânsito EUA-Europa com inserções no México e Marrocos.



de enunciação do poema e incorporação de seus traços antidiscursivos, que só é possível alcançar estudando o estilo do texto e suas estratégias de internas de significação. Não se trata, portanto, de uma transposição, mas da tradução como um gesto que vai além da reencenação e atualização do texto de partida, modificando o modo como olhamos para ele e deixando transparecer esse potencial de traduzibilidade infinita que está encerrado no original. Em outras palavras, o que minha tradução pretende é nada menos do que uma recriação poética no meu próprio corpo da dicção cristalizada em *Paranoia*.

Num nível mais íntimo ainda, existe uma relação de identificação pessoal com a poesia de Roberto Piva e com os poetas com os quais ele dialoga (principalmente Whitman, Álvaro de Campos, e Ginsberg). Com isso, posso assumir aqui que quis fazer parte dessa tradição traduzindo, ou seja, criando e realizando uma operação crítica ao mesmo tempo. Sendo *Paranoia* o livro de Piva com maior tiragem e mais repercussão, e tendo em vista que se trata também do seu primeiro, separado de *Uivo* por apenas sete anos, não é de se surpreender que esse, dentre tantos outros livros escritos pelo autor, tenha se tornado a escolha mais óbvia para uma recriação no inglês.

É possível pensar em inúmeras paralelos entre a poesia *beat* e *Paranoia*, começando pelo papel destacado das cidades, especialmente Nova Iorque e São Paulo, passando pela comparação entre o movimento dos adeptos da *New Vision* com a geração de 1960 da *Antologia dos Novíssimos* de Massao Ohno, e pelo trabalho de fotógrafos como Robert Frank e Duke Lee. De fato, há muitos pontos de contato dignos de aprofundamento: as perambulação na cidade e o desbravamento na estrada; celebração da vida e insurreição contra as instituições; exaltação do amor homoerótico, revolução sexual e experimentação com substâncias psicotrópicas; enfim, a busca por uma estética pautada no contato com aquilo que não pode ser domado ou civilizado no homem e na natureza, a não-intervenção do consciente exercida sobre os sentimentos brotados de impulsos físicos como forma de fazer poesia. Em poucas palavras, o que está em jogo, é a escrita automática (conceito central que será abordado mais adiante) e suas variações, que colocam em cena nossa dimensão corporal.

Afinal, não é à toa que Piva classificava *Paranoia* como um livro *beat* surrealista e costumava citar Jack Kerouac, dizendo que os músculos contêm a essência, e também Artaud, para quem a poesia era um exercício muscular. Partindo do pressuposto de que



cada texto é na verdade um corpo de textos, para traduzir *Paranoia* foi preciso, durante o processo, incorporar todos esses corpos textuais, ou melhor, me iniciar na linguagem hermética de suas poéticas.

Para isso, além da bibliografia extensa levantada pelas múltiplas leituras dos livros de Piva, o material mais importante utilizado nesta pesquisa foi sem dúvida o próprio texto original, também chamado de texto de partida. A versão de *Paranoia* escolhida foi a segunda edição, publicada pela editora Instituto Moreira Salles no ano 2000, quase idêntica à edição fac-similar, ambas contendo os mesmos vinte poemas. A obra conta também com setenta e seis fotografias tiradas em São Paulo por Wesley Duke Lee – já a terceira reedição, apesar das deformidades mencionadas por Leonardo Morais (2015, p.207), contém um prefácio escrito por Davi Arrigucci, o ensaio *O cavaleiro do mundo delirante* (2009).

Traduzir *Paranoia* é encarar a obra duplamente como objeto estético autônomo, e ao mesmo tempo como discurso elaborado por um eu ficcional, pois, na posição de leitor, nossa consciência do que está sendo representado no poema é oscilante e se intercala com a consciência de que estamos diante de um poema. Ou seja, além do que está representado no poema, direcionar a atenção especificamente para o modo como cada poema se configura como tal é imprescindível. A partir daí, se faz necessária a elaboração de um plano para recriar o modo de dizer desse eu naquilo que o seu discurso contém de mais comunicável, para então replicar a informação estética. Como já vimos, *Paranoia* é a representação de um verdadeiro pesadelo urbano construído a partir do método paranoico-crítico de Dalí.

*Folha - Por que seu primeiro livro se chama "Paranóia"?  
Roberto Piva - "Paranóia" é um imenso pesadelo. Transformei São Paulo em uma visão de alucinações. Apliquei o método paranóico-crítico criado por Salvador Dalí: o paranóico se detém num detalhe e transforma aquilo numa explosão de cores, de temas, de poesia. Fiz isso, mas apenas seguindo a intuição e a inspiração. (PIVA, 2009, p.120)*

Resta então examinar como a aplicação desse método resulta na versificação e na forma final em que os poemas nos são apresentados. Ora, podemos muito bem acreditar na “sinceridade” do autor quando diz seguir apenas a “intuição e inspiração” ao escrever seus poemas, o que não podemos é nos esquecer de que a intuição e a inspiração dele são

atravessadas por todas as suas experiências poéticas, de vida e textuais e isso, por si só, supõe a existência de uma sistema criativo internalizado, e também de um corpo poético mais ou menos auto-consciente, regido por escolhas que são respostas a todas essas experiências e leituras prévias. Seria ingênuo pensar na inspiração do poeta como fruto exclusivo de um arrebatamento e mistificar com isso seu processo criativo ao tratá-lo como um eleito pelas musas. Também não é possível conceber um poema como produto da intuição pura, pois a pureza é apenas uma abstração. Inspiração e intuição são partes integrantes da escrita de Piva, mas a aplicação de um método qualquer (mesmo um como o paranoico-crítico, que busca acessar o inconsciente) implica numa lógica própria de funcionamento na qual se encerra sua intencionalidade.

Apesar do papel central que a teoria literária, conforme entendida pelo formalismo russo, costuma atribuir ao texto, é inegável que todo discurso remete a sua historicidade particular e pressupõe a existência de um autor. No caso de Piva, ignorar essas dimensões extratextuais não parece ser a melhor abordagem já que ele usou tanto o bordão “só acredito em poesia experimental com vida experimental”, parafraseando Antonin Artaud: “para conhecer minha obra, leia-se minha vida”.

Por isso, enquanto tradutor de Roberto Piva, procurei transformar o meu próprio corpo nesse entre-lugar poético, habitado pelos vários autores citados e parafraseados e pelas suas respectivas ideias e modos de dizer, esperando, assim, criar em mim mesmo, através de uma imersão nesses modos de ser, sentir e pensar, um turbilhão fértil capaz de evocar o sentimento do original, acrescentando a ele os meus próprios sentimentos, e permitindo assim, para usar a expressão de Benedetto Croce, “o poetar de uma alma antiga em uma alma nova” (CROCE, 2005, p.211), embora eu pense alma aqui sempre como parte intrínseca de um corpo, e não como um intelecto puro.

Se ler, traduzir e produzir poesia, equivale a adentrar um *continuum* de modos de dizer ideias, ritmos e convenções cristalizados na forma de poemas, não devemos perder de vista que a dicção de um poema, livro ou autor, é um ato elocutório programado e arquitetado, mesmo que o que se pretenda, como no caso de Piva, seja, a partir da ideia de escrita automática, abrir mão dessa responsabilidade organizadora e do seu aspecto mais racional e dominador, para assim apontar uma força criadora subjacente: o corpo em estado de devir. Sendo assim, como já foi dito, o que está em jogo quando nos encontramos diante de um poema, em primeiro lugar, é sempre a consciência física e psicológica de que se está diante de um poema, ou seja, de um artefato que,

como toda criação, é a própria marca do seu criador e, enquanto tal, carrega em si um certo indicador de intencionalidade e premeditação.

Como a intencionalidade de um autor é algo praticamente inacessível, a tradução apresentada nessa dissertação é pensada a partir da figuração do êxtase na construção de um discurso delirante profundamente dominado pela imagem vivenciada pelo eu-lírico piviano, assim afirmo com Bachelard que, “se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1993, p.1). Optei, portanto, por privilegiar na minha tradução, justamente esse êxtase surgido da novidade da imagem como o traço que constitui a marca forte, e talvez seja mesmo afinal a assinatura de *Paranoia*, junto com as fotografias de Duke Lee encontradas na apresentação original da obra e em todas suas reedições subsequentes<sup>9</sup>.

Em diversas entrevistas e no artigo de Ricardo Mendes Mattos, “Poesia e êxtase em Roberto Piva”, temos a informação de que o poeta conviveu, no começo dos anos 1960, momento inicial de sua criação, com o amigo Vicente Ferreira da Silva (filósofo admirado por Oswald de Andrade), fato que teve importância duradoura na obra de Piva. Ambos dividiam uma perspectiva pagã e anti-humanista da vida, que criticava duramente o cristianismo e buscava as “brechas para a reaparição do espírito dionisíaco no mundo contemporâneo” (MATTOS, 2015, p.2). Além disso, Piva participou de grupos de estudo na casa de Ferreira da Silva, onde leram Heidegger e Mircea Eliade durante um ano, sendo esse último nome de especial importância para o que passaria a ser gradativamente uma tendência crescente na obra de Piva: a prática poética vivida enquanto êxtase xamânico, ignorando a tendência dos estudos literários em voga na época, que postulavam a separação entre vida e poesia, como em *A morte do autor* (1968), de Roland Barthes.

Em 1961, dois anos antes da publicação de *Paranoia*, Piva havia lido *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*, de Mircea Eliade, onde se afirma que no êxtase xamânico estão as raízes da poesia. Mattos aponta que para Eliade a poesia épica teria sua origem em narrativas de aventuras extáticas, enquanto o arrebatamento lírico, por sua vez, estaria ligado ao sentimento de euforia pré-extática (Ibid., p.3). Seja como

---

<sup>9</sup> Com exceção da edição da Editora Globo de 2005, onde *Paranoia* aparece cronologicamente ao lado de outros textos do mesmo período (1960-1964), porém sem as fotografias de Lee.

for, a experiência do êxtase tem no seu cerne a ideia de corpo, e o estar-fora-de-si permite ao poeta xamã vagar por espaços psíquicos antes inacessíveis.

No limite, essa superação do corpo impulsiona o sujeito para além da sua condição humana de constructo social. Aquilo que de fato é abandonado poderíamos chamar de sujeito social, a personalidade, o rito da vida cotidiana, como já apontava outra figura com a qual Piva teve contato no mesmo grupo de estudos, o português Eudoro de Sousa, exegeta de Fernando Pessoa. O corpo não representa a degradação do mundo físico (como no cristianismo), o que deve ser superado não é a carne em si, mas a mundanidade do ser. Aliás, a admiração por Fernando Pessoa, dividida entre Eudoro de Sousa e Piva, talvez tenha sido um fator importante para esse último ter escrito e distribuído por conta própria, no ano de 1961, sua “Ode a Fernando Pessoa”, que precede *Paranoia*.

Em suma, o humano, para Piva e outros anti-humanistas, é um animal que precisa reaprender a confiar em seus instintos e em seu corpo, buscando neles uma experiência de origem. O que está em jogo aqui é o embate entre duas visões de mundo: uma delas cartesiana, a predominante na modernidade, é pautada pelo humanismo e cristianismo, onde, cindindo-se de toda expressão externa a ele, o humano passa a ser a medida de todas as coisas; a outra é pautada por um corpo poroso capaz de alterar a sua sensibilidade através de cantos e danças, um corpo em eterno devir, exposto às forças naturais, lugar por excelência da epifania. Em outras palavras, para Piva, assim como para um visionário como Rimbaud, o verdadeiro poeta é de certa forma, o vate, aquele que possui em si o “dom da profecia”. Fundido assim com o mundo, sem um princípio rígido de identidade e substância, o xamã seria capaz de se abrir para diversas possibilidades de ser. Mas como o tempo mítico iterativo não funciona de acordo com uma escala linear, já que “cada epifania iniciava o homem” explica Ricardo Mattos, “o mítico suspendia todas as representações humanas e fazia ascender uma nova possibilidade de ser-homem para além das condições profanas que lhe garantiam a sobrevivência” (Ibid., p.18).

O contraponto filosófico e espiritual na literatura *beat* se dá principalmente através do contato direto ou indireto com as religiões e filosofias orientais. É bem sabido, por exemplo, que Gary Snyder e Allen Ginsberg tiveram experiências frutíferas com o

budismo e o zen e fizeram viagens enriquecedoras ao Japão e à Índia. Snyder, estudioso dedicado do zen, sob o nome Japhy Ryder, torna-se inclusive o personagem central de *The Dharma Bums*, escrito por Kerouac. Nele, Ryder defende o direito dos indivíduos de fumar ganja, comer peiete, ser polígamo, poliândrico, ou homossexual, em suma, viver de qualquer maneira desaprovada pela tradição hegemônica judaico-capitalista-cristã-marxista ocidental.

Por parte de Ginsberg, vemos claramente frutos desse contato em poemas meditativos de *Uivo e outros poemas*, como o “Sutra do Girassol”, de modo que convivem em sua obra referências como essa aos sutras, escritos sagrados de Buda que revelam ensinamentos na forma concentrada de aforismos prescrevendo ritos que edificam uma conduta moral de aplicação em questões da vida cotidiana, bem como, em poemas como “Kaddish”, referências à origem judaica do autor, representando poeticamente uma espécie de hino tradicional chamado *kaddish*, destinado a adoração e santificação dos infinitos aspectos e facetas do nome de Deus. Em, *A queda da América* (1973), poemas como, “Por favor, meu amo” e “Pronto, terminei com a maior pica”, abordam a questão corpo-poesia, existe material abundante para um estudo comparado focando apenas o caráter orgiástico da poesia de Piva e de Ginsberg, que tematizam os corpos e os amores misturados a tópicos como guerra, destruição, crimes ambientais e etc, enfim, ainda há muito para ser dito também em termos de oratória, declamação e canção acerca da dicção desses dois poetas.

É curioso notar como a modernidade produz uma resposta ao racionalismo exacerbado, despertando a necessidade de uma sensibilidade particular e ao mesmo tempo original, levando até mesmo escritores mais tardios como Piva e Ginsberg a buscar na fonte a sabedoria milenar de tribos indígenas e religiões ocidentais consideradas atrasadas pelos critérios da civilização europeia autoproclamada desenvolvida, que se reveste da autoridade proveniente do conhecimento científico. Octavio Paz fala dos motivos históricos que levam a essa sensibilidade da “volta ao princípio”.

A concepção do corpo como força de trabalho levou imediatamente à degradação do corpo como fonte de prazer. O asceticismo mudou: já não era um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um gasto; a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer também abrangeu a imaginação, porque o corpo não é um manancial apenas de

sensações, mas também de imagens. Os transtornos da imaginação não são menos perigosos para a produção e o máximo rendimento que as sacudidas físicas do prazer sensual. Em nome do futuro completou-se a censura do corpo com a mutilação dos poderes poéticos do homem. Assim a rebelião do corpo é também rebelião da imaginação. Ambas negam o tempo linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem o passado e o futuro num presente sem data. É a volta ao princípio do princípio, à sensibilidade e paixão dos românticos. (2013, p.159)

Assim, boa parte do projeto dos poetas românticos alemães – como Herder em seu *Diário de minha viagem no ano de 1769*, colecionando canções populares e outros elementos folclóricos e culturais dos povos – e da poesia moderna como um todo, consiste no esforço de relativizar a eficácia desse conhecimento puramente científico e racionalista postulado pelo Iluminismo, priorizando o efeito imediato e poderoso da emoção sobreposta à razão, através de uma poesia mítica, selvagem e espontânea de cunho primitivo. Uma poesia do agora, que também é uma poesia de atualização do tempo mítico eterno. Há, desde o romantismo, portanto, uma relação latente entre poesia e religião, que busca quebrar o desencanto do mundo desencadeado pela sua secularização. Nesse sentido a poesia moderna é uma continuação da religião por meios estéticos. Trata-se de uma reivindicação da vida sobre a arte e da poesia sobre a literatura.

Mas por outro lado, como já disse antes, nossa reação quando ouvimos ou lemos um poema é governada por convenções específicas, sendo precisamente a consciência de que essas convenções estão operando o que nos possibilita identificar um discurso como poético. Essas convenções, inerentes ao objeto de arte verbal operam sobre a memória poética adquirida pelo nosso corpo como um todo, pois o ato de ler ou ouvir um poema sempre inclui o “barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais)” (ZUMTHOR, 2014, p.74). Ou seja, todo leitor desde cedo se condiciona a interpretar os possíveis significados e convenções operantes no poema, de modo que respondemos às estruturas linguísticas tentando inferir um contexto (que não é real, nem histórico) com base na sua forma textual. Basicamente, o efeito característico de todo poema é a criação do seu próprio contexto para os objetos, ações e eventos representados nele, convidando o leitor a participar da criação desse contexto ao preencher as lacunas de maneira plausível (SMITH, 1971, p.278).

Sendo assim, o poeta, ainda que se pretendesse inacessível, vai sempre assumir que sua audiência será capaz de identificar a composição dele como parte integrante de uma classe, ou seja, como pertencente a uma categoria mais ou menos delimitada de obra de arte. A partir daí, cabe a cada leitor interpretar e julgar o poema utilizando seu conhecimento particular acerca das convenções artísticas que podem ter feito parte da composição daquela estrutura linguística específica. É claro que informações sobre a vida do poeta, suas concepções artísticas e seu trabalho podem ser mais ou menos relevantes, dependendo do caso; tratando-se de Piva e da grande maioria dos surrealistas e *beats*, não custa lembrar mais uma vez que poesia e vida não estão isolados, uma funciona como extensão da outra, num movimento entrelaçado.

No entanto, Piva não tem a pretensão de usar uma “carteirinha” do surrealismo ou uma credencial *beat*, porque entende que esses dois movimentos não são escolas, ou instituições da poesia, mas instituições da própria vida, sendo impossível separar uma coisa da outra sem ocasionar um empobrecimento mútuo. No caso da sua escrita, que prima pela imagem analógica, a marca que se sobressai é o estilhaçamento de realidades consolidadas e ordenamentos normativos da linguagem, que evidenciam por meio da imagem enlouquecida uma amálgama simbólica irrecuperável, recheada de sugestões e conexões até então incompatíveis e até mesmo impensáveis em outros registros da linguagem. *Paranoia* privilegia justamente esse tipo de organização ininteligível do ponto de vista da lógica tradicional, que nem por isso deixa de provocar impressões poderosas e impactar corpo e mente. A imagem “é a superação de todo os dados da sensibilidade”, ou seja, coloca a vida em segundo plano, conforme afirma Bachelard, e por meio de seu fulgor assume “tamanho relevo acima da vida que a vida não mais a explica” (1993, p.17) de modo que o movimento de reduplicação da vida na arte emula surpresas que excitam nossa consciência e, com ela, nosso corpo.

Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade. (Ibid., p.16)

No caso de Piva, o acontecimento vivido é o ponto de partida para a imagem. Assim, todo o processo de associação entre as imagens internalizadas (apropriadas de



outros poemas) e aquelas colhidas da experiência extratextual do autor, se justifica diante de uma das citações favoritas que Piva fazia de Artaud: a da poesia como “a mais fascinante orgia ao alcance do homem”, que aponta menos para o valor do ofício do poeta e sua capacidade de reviver o passado minuciosamente, e mais para o choque do novo que surge através da imagem recriada livremente a partir do poeta e seu devir.

Essas analogias poéticas disparatadas – entre elementos que proporcionam a novidade de uma imagem que excita – passam a existir através da adoção de um ponto de vista cósmico capaz de relativizar e reorganizar as correspondências já institucionalizadas pelo homem. Para Marinetti, poeta italiano do futurismo, o princípio unificador que atua na analogia “nada mais é do que o amor profundo que liga as coisas distantes” (*apud* PIVA, 2005, p.151). Por meio do amor: essa fissura aberta na lógica mundana capaz de suplantar o corriqueiro e a razão humana, uma alquimia poderosa se torna possível, e a linguagem passa a ser um lugar de potência onde o desejo é soberano, pois a única regra no reino do erotismo é a sedução e o encantamento em função do magnetismo que busca ligar todas as coisas. Segundo Artaud, o que está em jogo nessa condição poética mística do erotismo é justamente o “estado transcendente da vida, (...) aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição” (ARTAUD, 2006, p.96). Nesse sentido, é célebre aquela afirmação de Piva sobre como acabou se tornando poeta na impossibilidade de ser gângster (2009, p.138), de modo que tanto a erotização embriagante, quanto a vontade agressiva de transgredir, são partes importante de sua modernidade, e Umberto Eco associa essa conduta comum a “tantos poetas modernos” com o gnosticismo.

É certamente gnóstica a celebração estética do mal como experiência de revelação (Sade), e é gnóstica a decisão de tantos poetas modernos que buscam experiências visionárias por obra do exaurimento da carne mediante o excesso sexual, o êxtase místico, a droga ou o delírio verbal. (2015, p.28)

Essas experiências visionárias que estão na base da concepção poética de Piva afetam profundamente a concepção de linguagem em jogo, o que nos coloca num caminho interpretativo pouco convencional. Os poemas de *Paranoia*, linguagem plasmada em imagens, são abundantes em analogias que colocam o sublime e o grotesco lado a lado e frequentemente entrelaçados, de modo que a analogia funciona como princípio organizador do texto enquanto universo de conexões a ser desbravado. Como



estamos lidando com uma obra que possui um discurso tão opaco, contendo múltiplas referências tanto à vida do autor quanto à cidade de São Paulo, bem como a outros poemas e obras de arte, me pareceu proveitoso em vários momentos, utilizar elementos de uma teoria da interpretação virtualmente infinita na minha leitura de *Paranoia*, como a teoria da interpretação hermética (pautada numa metafísica da semelhança), da qual o gnosticismo deriva. Umberto Eco esboça em *Os limites da interpretação* quais seriam os pilares dessa concepção de linguagem hermética.

- (a) um texto é um universo aberto onde o intérprete pode descobrir uma infinidade de conexões;
- (b) a linguagem não serve para captar um significado único e preexistente (como intenção do autor); ou seja, o dever de um discurso interpretativo é mostrar que aquilo de que se pode falar é apenas a coincidência dos opostos;
- (c) a linguagem espelha a inadequação do pensamento, e ser-no-mundo significa apenas perceber que é impossível identificar um significado transcendental;
- (d) [...]
- (e) o pecado original da linguagem (e de qualquer autor que a tenha falado) é, porém, remido por um Leitor Pneumático, o qual, por compreender que o Ser é Deriva, corrige o erro do Demiurgo e entende o que os Leitores Hílicos estão condenados a ignorar, buscando a ilusão do significado em textos que nascem destinados a zombar deles;
- (f) a cada um, porém, é dado tornar-se um Eleito, desde que ouse sobrepor sua intenção de leitor à inatingível e perdida intenção do autor; todo leitor pode tornar-se um Super-homem que compreende a única verdade, isto é, que o autor não sabia do que estava falando, porque a linguagem falava em seu lugar;
- (g) para salvar o texto, para transformar a ilusão do significado na consciência de que o significado é infinito, é mister que o leitor suspeite que cada linha oculta um segredo, de que as palavras não dizem e sim apontam para o não dito que mascaram. A vitória do leitor consiste em fazer com que o texto diga tudo salvo aquilo em que o autor pensava: visto que tão logo se descobrisse que existe um significado privilegiado, não seria este, com certeza, o verdadeiro. Os Hílicos são os que interrompem o processo dizendo “entendi”;
- (h) o Eleito é aquele que compreende que o verdadeiro significado de um texto é o seu vazio;
- (i) a semiótica é um complô desses que nos querem fazer crer que a linguagem serve para a comunicação do pensamento. (2004, p.31)

A partir dessa linguagem altamente paranoica descrita acima, poderíamos concluir que todo poema cessa de nos dizer coisas somente quando somos incapazes de fornecer significados para ele; em outras palavras, o processo de significação, só se esgota quando alcança os limites das experiências e da imaginação do leitor. Não é à toa que o ato de interpretar um poema frequentemente se torna um pretexto para reconhecermos e nos inteirarmos de sentimentos nossos, que de outra forma, nos seriam inacessíveis. Ou seja,

é a poesia e as convenções artísticas no geral que nos ensinam o que deve ser a experiência da beleza, de modo que a existência de convenções torna possível a poetização do pôr-do-sol e o deslumbramento que decorre da sua apreciação, conforme argumentado em *The Decay of Lying* (WILDE, 1998, p.13), fazendo desse fenômeno astronômico mais do que um mero fato observável explicado pela linguagem técnica das ciências naturais.

As analogias em *Paranoia*, muitas vezes compõe paisagens aparentemente aleatórias que por sua vez remetem a outras imagens, sob a luz das quais é possível vislumbrar certas temáticas, num procedimento que já foi exemplificado por Cláudio Willer em seu ensaio “Roberto Piva e a poesia”<sup>10</sup>. Assim, é possível, olhando para os poemas de *Paranoia* e os versos de Gregory Corso e Ginsberg, encontrar paralelismos gritantes – a piedade de Piva no seu poema homônimo; a seriedade de Ginsberg em “América”; e a amabilidade de Corso em “Gasoline” – que no fundo traduzem o mesmo repúdio pela idealização de um cidadão modelo portador dessas supostas qualidades (a piedade, a seriedade e a amabilidade), todas características do “homem de bem”, ou ainda, homem civilizado.

Como os *beats*, Piva se rebelou contra o tempo linear histórico e descobriu na poesia o potencial para acessar um tempo mítico e originário, o manancial. Paz fala da rebeldia como uma espécie de busca por esse tempo presente que não existe em função do futuro.

A mocidade quer acabar com a situação atual justamente porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. Esperam instintiva e confusamente que a destruição deste presente provoque a aparição de *outro* presente e seus valores corporais, intuitivos e mágicos. Sempre a busca do outro tempo, o verdadeiro. (2013, p.158).

Já em *Poesia e crise* (2010), Marcos Siscar argumenta que a amplamente proclamada crise da poesia, tão sinalizada por esses poetas arredios, é “um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno” (SISCAR, 2010, p.32), e exemplifica sua hipótese tomando como um dos exemplos, as vanguardas do século XX (surrealismo incluso), “que precisaram antes de mais nada estabelecer um

---

<sup>10</sup> ([http://www.academia.edu/20566138/ROBERTO\\_PIVA\\_E\\_A\\_POESIA](http://www.academia.edu/20566138/ROBERTO_PIVA_E_A_POESIA) acessado pela última vez em fevereiro de 2017).

clima de ruína da cultura para poder justificar a necessidade de transformação” (ibid, 2010), abrindo caminho e criando a demanda pela sua nova poética. Nesse sentido, o tom apocalíptico e a rebeldia do eu lírico de *Paranoia*, parecem encontrar, nesse gesto da crise, sua razão de ser, constituindo uma tradição de ruptura na terminologia de Octavio Paz, ou de um “lugar crítico de paradoxal resistência”, segundo Siscar.

A poesia, no sentido que lhe dá a melhor modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se tensiona. Mostra-se como lugar de crise. É por instilar o veneno da suspeita (para usar figura de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o “mal-entendido” (Baudelaire), e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. (Ibid., 2010, p.116)

Essa busca de outro tempo justificada pela crise está ligada também, a outro elemento muito caro a *Paranoia* e aos *beats*: o jazz, nascido nos guetos negros dos Estados Unidos como um sopro de liberdade e ao mesmo tempo como ato de resistência dos *outsiders*. Por conta da afinidade rítmica entre Piva e outros escritores *beat*, é possível entender a tendência deles de levar para o poema a agilidade e capacidade de síntese de um estilo musical caracterizado pela polirritmia e pela improvisação. Poesia é ritmo e o ritmo em sua pluralidade é pagão. Sendo a poesia de Piva essa tentativa rítmica de volta ao manancial, o tempo originário de todos os tempos, o ritmo de seus poemas aponta diretamente para o dionisíaco e remete à tradição distante do ditirambo. Temos aí, portanto, uma forma de organização poética que flerta com o desregramento primitivo, em outras palavras, avessa ao apolíneo, ao calculismo e à rigidez estrutural.

O ritmo e o fluxo de consciência desenvolvidos pelo eu lírico em *Paranoia*, esse mantra delirante entoado pelo pária, gera versos intocados pela pontuação. As palavras, livres de constrangimentos formais, voltam ao seu estado primeiro de oralidade mercurial, flexíveis e reflexivas, afiadas e salientes. *Paranoia* engendra uma rebelião instintiva contra a excessiva racionalização da vida social e individual que o novo modo de produção de uma sociedade industrial, e mais ainda, pós-industrial, nos impõe. Seja por meio da selvageria formal, da ironia e do tom crítico dos seus poemas, ou até mesmo pelo engajamento político em seu sentido amplo, como nos movimentos estudantis da década de 1960, tanto Ginsberg quanto Piva levaram sua insatisfação tanto para sua

poesia quanto para as ruas, participando de protestos, resistindo, discutindo, agindo como instigadores e se posicionando publicamente diante de injustiças e absurdos políticos sem pestanejar. Paz esclarece no trecho abaixo esses atos de rebelião:

Todas essas rebeliões se apresentam como uma ruptura do tempo linear. (...) O pano de fundo geral (...) é a mudança na sensibilidade da época. Desmoronamento da ética protestante e capitalista com sua moral da poupança e do trabalho, duas formas de construção do futuro, duas tentativas de apropriação do futuro. A sublevação dos valores corporais e orgiásticos é uma rebelião contra a dupla condenação do homem: a condenação ao trabalho e a repressão do desejo. (2013, p.159).

Por isso o discurso se configura em *Paranoia* como verdadeiro domínio do erotismo, e não apenas um meio para acessar esse domínio. O poema, no plano mítico, se atualiza a cada performance; nele desejo e ato são sinônimos. Seduzir é produzir uma linguagem instigante que se regozija, no limite, em não ter mais nada a dizer, em “abolir a distância entre a linguagem e as coisas”. De qualquer forma, seduzir também é prolongar enquanto possível, no âmbito do discurso desejoso, o prazer que se encontra na própria produção desse discurso. Na escrita automática, esse estado que se busca é em última instância o silêncio, conforme argumenta mais uma vez Paz.

A escrita automática é o primeiro passo para restaurar a idade de ouro, na qual pensamentos e palavras, fruto e lábios, desejo e ato são sinônimos. [...] A unidade dos opostos é um estado no qual o conhecimento cessa, porque quem conhece se fundiu com aquilo que é conhecido: o homem é uma fonte de evidências. A prática da escrita automática apresenta várias dificuldades. Em primeiro lugar, é uma atividade que se realiza na direção oposta a todas as noções vigentes no nosso mundo; ataca, evidentemente, um dos fundamentos da moral corrente: o valor do esforço. Por outro lado, a passividade que o automatismo poético exige implica uma decisão violenta: o esforço voluntário de não intervir. (...) A poesia se propõe, exatamente, a encontrar uma equivalência (é isso a metáfora) em que não desapareçam as coisas em sua particularidade concreta nem o homem individual. A escrita automática é um método para alcançar um estado

de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançável, consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre aquela e o homem. Mas é essa distância que engendra a linguagem; se a distância desaparece, a linguagem se evapora. Em outras palavras: o estado a que a escrita automática aspira não é a palavra, e sim o silêncio. (*Ibid.*, p.252-253)

Ora, um processo de ficcionalização como o da poesia surrealista é paradoxalmente o antiprocedimento implicado na fabricação do que se entende tradicionalmente por poema, a saber, a confecção de uma obra de arte verbal através de uma organização consciente e rígida, segundo critérios e convenções bem estabelecidas compartilhadas entre poeta e leitor. A não intervenção e a não submissão a uma ordem racional plenamente concretizada no tratamento da linguagem são, paradoxalmente, um tipo de ordenamento ao inverso, que pela sua excepcionalidade pede um tratamento compatível.

Se, em *Paranoia*, o amor se configura como tentativa de reconciliação e de aceitação de um estado primitivo em que a domesticação completa do homem não é mais possível, pois este já se encontra dominado por seus impulsos caóticos de criação/destruição, o que está em xeque são as categorias comuns de sujeito e objeto. A escrita automática explorada por Piva redefine também a noção de obra e autor como coisas separadas. Octavio Paz comenta no trecho a seguir o que seria a transubstanciação de homens em poemas vivos:

todos nós podemos ser poemas. Viver em poesia é ser poemas, ser imagens. [...] O surrealismo não se propõe tanto à criação de poemas, mas à transformação dos homens em poemas vivos. Dentre os meios destinados a consumir a abolição da antinomia poeta e poesia, poema e leitor, você e eu, destruídos os tabiques da consciência, possuído pela outra voz que vem do fundo como uma água que emerge, o homem retorna àquilo de que foi separado quando a consciência nasceu. (*Ibid.*, 253)

O amor destrói os “tabiques da consciência” e opera a fusão entre duas ou mais identidades irreconciliáveis e, em *Paranoia*, os rompantes da paixão virulenta do eu-lírico afloram com turbulência, por isso mesmo Maldoror é um interlocutor recorrente. Não é à toa que o poema-manifesto intitulado “A catedral da desordem” (onde é feita uma lista longa de coisas que o poeta aprova e rejeita), escrito poucos anos depois do seu primeiro livro, termina abrindo mão de “tudo” a favor do Conde: “contra o meio-dia pela meia noite, contra a religião pelo sexo, contra Tchaikovsky por Carl Orff, contra tudo por Lautréamont” (PIVA, 2005, p.141).

Em Piva, o pensamento analógico é tencionado até o ponto de ruptura, ou melhor fusão, assim como no Conde, porém para ambos a violência é um ato apaixonado. Freud comenta o seguinte sobre a individualidade e a paixão: “as coisas mudam de figura apenas num estado, que por certo é extraordinário, mas que não pode ser condenado como doentio. No auge da paixão, a fronteira entre o eu e o objeto, ameaça desvanecer-se” (2010, p.45). Assim, a naturalização da violência erótica em Maldoror é simbolizada pela união carnal com um animal selvagem, o tubarão (LAUTREAMONT, 2008, p.139); enquanto que em Piva a união carnal é coletiva e orgiástica, porque engloba a grande São Paulo enquanto paisagem frequentemente hostil. Mas a comunhão de Piva, além de perigosa, é tóxica e infecciosa. A cidade de São Paulo na década de 1960, conforme estimativa encontrada no site da Prefeitura de São Paulo<sup>11</sup>, já contava com uma população de 3.667.899 habitantes produzindo diariamente algumas toneladas de lixo, afinal: quanto mais pompa e conforto, mais lixo. É isso que Piva mostra com “Paraíso Desumanizado”, um tubarão empalideceria diante da visão brutal do mar de lixo que é um aterro sanitário, produto da nossa assim chamada civilização. Nas palavras do próprio Piva:

em minhas conversas com Willer & leituras de Freud, Desnos, Ferenczi, Monnerot, eu consolidava mais & mais minha idéia da Poesia como instrumento de Libertação Psicológica & Total, como a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem. [...] Provido de uma tal concepção dinâmica de Realidade Poética & da “alucinação das palavras” em termos de Rimbaud, eu atingi a Poesia visando coroar de Amores em primeiro lugar a Existência. Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre constituiu num verdadeiro

---

<sup>11</sup> ([http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7\\_populacao\\_recenseada\\_1950\\_10552.html](http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_1950_10552.html) último acesso em agosto de 2019)

ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões. (2005, p.129)

Reparamos assim como a crueldade ganha com Piva uma tonalidade nova e revigorante, enveredando por caminhos mais frenéticos do que a poesia delirante e religiosa de Murilo Mendes, por exemplo. Levando em seu seio o espírito incendiário de Lautréamont e celebrando entusiasticamente o funeral de Deus, Piva proclama a liberdade diante do abismo e brada pelo caos. Sobre esse exercício de liberdade incorporada na versificação, Bachelard diz:

Um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade. (1993, p.11)

A “liberdade no próprio corpo da linguagem” não é nada mais do que o verso livre, que incorpora a respiração como medida suficiente do verso, que pode ser tão variável quanto as formas existentes na natureza, “das castanhas e laranjas e melões e peras”, sem se submeter desnecessariamente às “licenças codificadas” das artes poéticas, que pré-escrevem uma métrica específica para a poesia lírica, outra para a épica, e uma terceira para a dramática (2011, p.19). O processo de versificação de Piva, calcado na espontaneidade que decorre do próprio corpo e seus movimentos internos, poderia ser comparado, nesse sentido, à prática da ioga:

nas práticas da ioga, por meio do afastamento em relação ao mundo exterior, da fixação da atenção nas funções corporais e das maneiras especiais de respirar, é realmente possível despertar em si mesmo novas sensações e sentimentos universais que ele (meu amigo) julga serem regressões a estados arcaicos de vida psíquica, há muito encobertos. Ele vê neles uma fundamentação fisiológica, por assim dizer, de grande parte da sabedoria do misticismo. Seria fácil estabelecer relações com algumas modificações obscuras da vida psíquica, como o transe e o êxtase. (FREUD, 2010, p.57)

Resumindo, traduzir Paranoia, além de ser uma atividade de crítica literária e imersão é, acima de tudo, caminhar pelas ruas oníricas de São Paulo no começo da década de 1960, enxergando através dos olhos do “cavaleiro do mundo delirante”, ou

seja, é um exercício imaginativo de criação e libertação. Se Piva possui a ressonância de um poeta maldito, mas figura ao lado dos conterrâneos Mário de Andrade, Murilo Mendes, Álvares de Azevedo e Jorge de Lima; dos franceses Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud; e dos gringos da geração *beat* Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso e Gary Snyder, tendo sido apadrinhado por toda essa corja e tantos outros, não basta vagar pela cidade sozinho madrugada adentro, é preciso invocar a companhia de todos esses autores através do legado que nos deixaram, seus poemas.

Acompanhei como pude a trajetória poética da persona *beat* que transita em *Paranoia*, muitas vezes apaixonada, embriagada, entorpecida e beatificada por anfetaminas e outras substâncias ilícitas, através de ruas cinzentas povoadas por marginais beatíficos, virgens insones e anjos sodomitas, fui arrebatado como essa persona criada por Piva, pelas visões que carregam o poder simbólico de flutuação entre o sagrado e o profano nos campos líricos da liberdade irrestrita, imitando o êxtase xamânico com seus movimentos de descida ao inferno (catábase) e ascensão celeste, a partir da recriação dessa experiência, ambicionei uma recriação literária que fizesse jus a *Paranoia*. A tradução engendrou, portanto, essa mesma busca delirante por “aquilo que de fato sou” que o livro de Piva representa de maneira tão singular. Nas palavras de Davi Arrigucci:

O delírio que acompanha o êxtase é a tentativa de ver mais claro, no cerne da noite, aquilo que de fato sou e quem sabe possa vir à luz. No fundo da sua própria obscuridade, o poeta, “incorrigível demônio”, caminha sem rumo pela cidade imaginária em busca de revelar o segredo que traz consigo mesmo. (2009, p.29)

Como veremos no próximo capítulo, minha preocupação com a sonoridade na tradução não possui o rigor de reproduzir essa ou aquela aliteração ou recurso poético do original, pois os poemas não foram escritos de maneira calculada pensando em esquemas rígidos; pelo contrário, Piva escrevia poemas tendo em vista a leitura em encontros de amigos, a vida do poema estava para ele nessa passagem do poema pelo seu corpo, e para isso importava muito mais a fluidez e a natureza insólita de um verso na sua boca, reverberando em seu corpo, as gravações e imagens que temos dele lendo são impactantes, de modo que não poderíamos falar de uma experiência completa de *Paranoia* que discutisse os poemas e as fotografias deixando de lado os dados



performáticos que temos sobre o autor. Vejamos a observação de René Daumal que encontramos via Bachelard em *A poética do espaço*, “Escuta bem, contudo. Não as minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando me escutas” (1993, p. 186), é isso que está em jogo na poesia de Piva, a eletricidade que percorre o corpo do ouvinte, pois o leitor ideal de *Paranoia* precisa ser na verdade um ouvinte, Carlos Felipe Moisés, em *O desconcerto do mundo* (2001), fala sobre oralidade em Piva e aponta: “É uma poesia que parece solicitar, a cada verso, a cada imagem desconcertante, que o leitor abra os pulmões e despeje no ar em torno a estridente sonoridade que lateja no quadrilátero da página” (2001, p.304), e isso justamente porque a poesia de Piva não é apenas um projeto literário, mas sim um projeto de vida. Moisés arremata “Não se trata de ousar apenas em termos estéticos; não se trata de romper só com a tradição e a convenção literária. Trata-se de usar a poesia como ponte de acesso à ‘verdadeira vida’” (ibid., p.305), como pretendia Rimbaud. Por esse motivo, o critério da recriação foi o mesmo, a afinidade dos versos com o meu próprio corpo e a minha própria relação com cada verso e sua reverberação no meu corpo (ossos e víscera) e na minha voz (potência do corpo).

Cabe aqui, a justificação da minha proposta de tradução como reparo de vísceras: a ossada, sendo o símbolo da fonte última da vida tanto do homem quanto do animal, a partir da qual a vida poderia se reconstituir livremente, seria algo como a língua pura, que podemos entrever através da linguagem em seu estado mais elevado, a poesia. Haroldo de Campos nos lembra que Walter Benjamin diz, no seu famoso ensaio já citado, que a tarefa do tradutor consiste em “libertar na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; libertar através da transpoetização, aquela língua que está cativa na obra” (CAMPOS, 2013, p.98). Ora, a tarefa iniciatória do xamã consiste justamente em se despir das vísceras, órgãos, e toda carne, desnudar o esqueleto. Para que a partir da visualização extática desse esqueleto seja possível, graças ao conhecimento adquirido pela sua contemplação, a reconstrução de um corpo agora revigorado.

Por trás de todo poema há um modo de intencionar, uma forma significante (Ibid., p.99) que suporta a informação estética: essa forma significante funciona exatamente como o esqueleto no ritual xamânico, a partir da nomeação de cada osso na linguagem ritual, é possível obter o conhecimento pleno do esqueleto, que é a chave para a

manutenção da vida e a cura. As vísceras e os demais materiais orgânicos se cristalizam ao redor dessa estrutura óssea praticamente invisível, porém detectável.

A tradução nessa analogia é um reparo de vísceras nos dois sentidos do verbo reparar, o primeiro abrange a reconstrução e a recriação do poema por meio da mesma matriz (esqueleto/forma significante) a partir da qual as mentes que “ficaram sonhando” (em êxtase/intuição da língua pura) vão consumir o seu amor delirante na forma de uma “flor de saliva”, por exemplo; o segundo sentido do verbo “reparar” (notar, observar, perceber) está ligado à contemplação do esqueleto, que é a investigação da forma significante que compõe o poema. Reparar o poema no sentido de significar e perceber seus mecanismos, desvendar sua linguagem, seus artifícios e funcionamentos, não é nada menos do que um exercício de crítica, de se enveredar pelos seus meandros e abrir no poema um caminho próprio, se equilibrando entre a materialidade do texto e a subjetividade daquele que se propõe a decifrá-lo. O poema é aquilo que não pode ser copiado, apenas reencenado, ou reencarnado, através de outro poema, a partir de outra linguagem, fazendo as duas linguagens, a do poema inicial e do poema derivado, funcionarem de maneira complementar.

Foi do “Poema da Eternidade sem Vísceras” que retirei cirurgicamente o título da dissertação “PARA REPARO DE VÍSCERAS”, pois a metáfora que ilustra meu processo tradutório é essa da transferência do autor para um reparo de vísceras. Se a tradução dos irmãos Campos é, de modo geral, um processo de transcrição, é possível falar aqui de transvisceração. Colocando de lado as diferenças e desavenças entre um Roberto Piva até pouco tempo atrás ignorado pela academia e o circuito da poesia produzida na época (dita oficial) e os concretistas (Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari), que buscaram via Pound, Benjamin, e Jakobson criar traduções de altíssima qualidade, busquei no aparato teórico contido no livro organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega intitulado *Haroldo de Campos – Transcrição* (2015), as reflexões necessárias para oferecer uma base teórica sólida a partir da qual eu pude desenvolver a minha própria estratégia para traduzir *Paranoia*.

Enquanto o grupo de Haroldo de Campos traduzia Goethe, Mallarmé, Joyce e outros nomes de grosso calibre, porém sempre trabalhando com poemas altamente cerebrais de estruturas mais rígidas e formais, Claudio Willer traduziu Artaud, Ginsberg,

Lautréamont, e outros escritores mais obscuros e menos frequentes no cânone universitário. Por isso, também li atentamente a tradução de *Uivo e Outros Poemas* de Willer, para o português, e a tradução de Martin Sorrell do livro de Garcia Lorca, *Poeta en Nueva York* (1940), para o inglês. Como a informação estética na poesia de Piva está menos na racionalização e no trabalho exaustivo da forma, e mais na espontaneidade, no acesso ao inconsciente e na anti-discursividade do verso, procurei buscar meu próprio método para traduzir levando em conta todas essas características. Lendo muitas vezes *Paranoia* percebi que o traço mais distintivo dos poemas desse livro é a força da imagem aliada a um certo ritmo calcado na oralidade e no fluxo com que as imagens são bombardeadas na forma de versos desorientadores, gerando o efeito de estranhamento e o delírio da linguagem tão característicos dessa obra.

Desse modo, escolhi traduzir *Paranoia* inicialmente mergulhando nas fontes; ou seja, fiz um levantamento dos autores e obras citados no livro e busquei entrar em contato com todos eles, com isso me esforcei para me familiarizar com suas obras tornando meu corpo íntimo delas, minha ideia foi incluir o meu próprio corpo no processo tradutório armando meu inconsciente com o arsenal de poemas que Piva havia lido nos anos em que escrevera o livro. Tendo em vista que esquemas de rima, métrica e grande parte dos recursos poéticos que aparecem nos poemas são fortuitos e não foram calculados e aplicados sistematicamente pelo autor, minha preocupação foi com a minha vivência particular de cada poema e, principalmente, com o estudo das imagens e também do fluxo em que elas se dão ao leitor.

Piva não foi um engenheiro meticuloso de versos tal como Edgar Allan Poe, que na *Filosofia da Composição* (1846) esmiuça de maneira intrincada o motivo racional por trás de cada decisão tomada no processo de composição do poema “O corvo”, explicando como alcançou o efeito intencionado por ele. Tratando-se de Piva, fica claro que esse processo acontece de outra forma que não poderia ser mais diferente, antes de escrever qualquer verso que seja, Piva tendo formado a sua própria concepção de poesia (não necessariamente acabada) e tendo em mente o funcionamento da escrita automática e do método paranoico-crítico de Dalí, faz do seu corpo devir e de suas paixões matéria-prima para a confecção do poema, que é como a cristalização de uma série de reflexos condicionados dos músculos do seu corpo durante as andanças pelas noites de São Paulo,

junto a uma certa disposição de sua mente na forma de delírio verbal, ou ainda êxtase poético.

#### 4. TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE CADA POEMA

“Se entro na angústia – no horror, na noite do não-saber – o êxtase está próximo, e quando sobrevém,  
abisma-me mais longe do que qualquer coisa que se possa imaginar. A partir de então,  
a noite, o não-saber, será a cada vez o caminho do êxtase em que me perderei.  
Olhos que procuram o ponto.”  
(Bataille)

Nesta seção os poemas traduzidos aparecem em negrito e em seguida temos os poemas originais, os cortes nos poemas foram feitos de modo a coincidirem com a disposição dos poemas no livro. No final de cada poema temos os comentários sobre ele e os comentários da sua respectiva tradução e depois de cada comentário inseri uma descrição das fotos que acompanham os poemas no livro, de modo a facilitar a reverberação dos ecos entre texto e foto.

*PARANOIA*

*PARANOIA*

(Folha de rosto com o nome dos autores; folha com os Dados Internacionais de Catalogação na Publicação; sumário; breve apresentação de Thomaz Souto Corrêa)

4.1 VISION 1961  
VISÃO 1961

**the minds kept dreaming hanging on phosphorous skeletons  
invoking the thighs of first love shining as a  
saliva flower  
the coldness of green lips left a light blue mark under the pale  
jaw still desperately shut over its magical void  
nomadic parades through nightlife putting out the scent  
of candles and violins that sprouts from tombs under  
rainclouds  
broken moon sparkle cast down in frantic alleys where  
skinny pimpstresses who kneeled on rugs playing the glass trombone  
of Madness would share shards of invisible communion wafers  
the nausea whirled in galleries between adipose butterflies and  
feverish girl's lips glued to showcase where colorful souls  
were 10% off while tailors ripped out ovaries  
from mannequins**

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo  
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma  
flor de saliva  
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido  
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio  
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume  
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de  
chuva  
fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde  
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro  
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis  
a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas  
e lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas

tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários  
dos manequins

**my hallucinations hanged outside the soul protected by boxes of plastic  
matter bristling body hair along bright streets and the outskirts  
of putrid lips  
in the solitude of a marijuana train Mário de Andrade appears as a  
Lotus pressing his mouth against my ears gazing at the stars and the sky  
reborn on strolls  
deep night of bright cinemas and light bulbs blue from the soul deranging  
and staggering through corners where I met the strange  
visionaries of Beauty**

minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria  
plástica eriçando o pelo através das ruas iluminadas e nos arrabaldes  
de lábios apodrecidos  
na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um  
Lótus colocando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu  
que renascem nas caminhadas  
noite profunda de cinemas iluminados e lâmpadas azul da alma desarticulando  
aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos  
visionários da Beleza

**it's already Thursday on Avenida Rio Branco where a swarm of Harpies  
faltered with their hair stuck in neon signs and my imagination  
yelled with the everlasting urge of bodies encompassed by  
Night  
the bankers send the commissaries beautiful blue boxes of dried  
excrements while a million wrathful angels yell in sessions  
of gray O city of sad and shuddering lips where to find  
shelter in thy face?**

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias  
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação  
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela  
Noite

os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos  
secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias  
de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar  
asilo na tua face?

**in the space of one Afternoon mollusks swallowed their hands  
in their Chamomile life through alleys where boys get  
assfucked and play tetherball and parrots die of Boredom in greasy  
kitchens**

**the Stock Market and Phonographs painted their lips with nettles  
under the silver hat of dictator Stingy the iron and the rubber  
poured inconceivable monsters**

**southwest of your dream one dozen angels in pajamas urinate with  
transportation and in silence on the phones at doors on mats  
of godless Cathedrals**

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos  
em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu  
e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas  
engorduradas

a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas  
sob o chapéu de prata do ditador Tacanho o ferro e a borracha  
verteram monstros inconcebíveis

ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com  
transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos  
das catedrais sem Deus



**huge moribund telegrams exchange hugs and condolences  
hanging on wind-hangers of maternity hospitals a battalion  
of new idiots  
Life-fasting professors are faeces machines conquered by Time invoking  
trumpets of fire from the Apocalypse  
derisive eagerness of bones swollen by rain and H bomb white  
tree covered with angels and madmen postponing their fruit  
for the coming century  
my ecstasies not allowing any longer the warmth of hands and the  
platonic brilliance of Rua Aurora's lightpoles tickling the unreal  
shoulder blades of my Delirium**

imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências  
pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão  
de novos idiotas  
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando  
em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse  
afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore  
branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos  
até o século futuro  
meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho  
platônico dos postes da rua Aurora comichando omoplatas  
irreais do meu Delírio

**cooking art taught in the apoplectic railcars of Seriousness by  
fifteen thousand lost faceless souls disentangling teenage  
bellies in an Apotheosis of intestines  
drunkings slowly ending up on promenades of lost beggars waiting for  
the daytime bloodletting of deep eyes and fog-entangled voice  
exhausted at the distance**

arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por  
quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas  
adolescentes numa Apoteose de intestinos  
porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando  
a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz  
exaurida na distância

**granite assholes destroyed with great freak out in demonic suburbs by  
the faithless comet beatifically meditating at agonizing pulpits  
my sorrows mileaged by the sensitive half open blind of  
Stagnant Purity and thrilling gargle of almonds in the  
crosswords exchanged by eyes  
the deceiving mists of wonders consumed over shrouded Orpheus'  
rainbow dumped one million kids behind  
doors suffering**

cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo  
cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes  
minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semiaberta da  
Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras  
cruzadas no olhar  
as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris  
de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das  
portas sofrendo

**in mirrors girls disjointed by newborn myths would loaf  
escorted by pigeons soon to be executed by night's  
poison in the dry heart of solar love  
my little Dostoyevsky at the hurricane's last handrail of punctured  
pillows spills his head and beard as a nightly trousseau extends**

**itself to the Sea**  
**in exile where I suffer anguish walls break into my memory**  
**flung into the Abyss and my eyes my manuscripts my loves**  
**plunge into Chaos**

nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam  
acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno  
da noite no coração seco do amor solar  
meu pequeno Dostoiévski no último corrimão do ciclone de almofadas  
furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno  
estende até o Mar  
no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória  
atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores  
pulam no Caos

#### **Comentário:**

Como é de costume no universo poético, os versos de abertura são sempre uma miniaturização do poema como todo e, no caso de *Paranoia*, estabelecem muito bem o tom geral do livro, já que neles está contido o gérmen, tudo que o poema pode vir a ser em potência. Tendo isso em mente, prestei atenção redobrada na escolha vocabular, e no padrão de versificação da abertura. O primeiro verso do primeiro poema já chama a atenção pela extensão, anunciando o fôlego alongado: “as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma flor de saliva”. O que se destaca aqui de imediato é a falta de pontuação, a ausência de regularidade métrica e o fluxo de imagens delirantes. A imagem delirante é a assinatura de *Paranoia*. Estudei essas imagens a partir dos pensamentos do fenomenólogo Bachelard, para quem “a leitura ao nível dos conceitos seria insípida, fria; seria linear. Ela (a leitura da poesia) nos pede para compreendermos as imagens uma após outras” (1993, p.111), método que nos vem a calhar ou, ao menos, parece mais apropriado que uma “leitura ao nível dos conceitos”.

Assim, o primeiro grupo de palavras é “as mentes”, que remete ao poema “Uivo” de Allen Ginsberg (“I saw the best minds of my generation destroyed by madness”), ambos poemas apresentam um estilo de versificação livre e fluída, entre outras semelhanças, mas ao invés da destruição das mentes pela loucura, em “Visão 1961”, as mentes “ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo”. Nesse ponto, percebemos como a imagem se desvia da oralidade mais acessível do poema de Ginsberg em direção ao surreal e ao fantástico, se tornando mais opaca e entrópica em Piva.

Seguiremos com Bachelard “um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens, e que consiste em designar a imagem como um excesso da imaginação”, onde “acentuamos as dialéticas do grande e do pequeno, do oculto e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso” (Ibid., p.123). Ou seja, *Paranoia*, enquanto resíduo e “excesso da imaginação”, está menos para uma sequência de peripécias mirabolantes vividas e testemunhadas poeticamente sob a égide da noite, e mais para um desregramento da própria linguagem em associações inusitadas que explodem vigorosamente a partir do detalhe. Tal abordagem está no centro do programa do livro, a versificação enquanto forma de organização sistematicamente caótica não é nada menos do que o emprego pessoal de Piva da atividade crítico-paranoica de Dalí.

Em 1929 Dalí pesquisa os mecanismos internos dos fenômenos paranóicos, encarando a possibilidade de um método experimental baseado no poder imediato das associações sistemáticas próprias à paranóia; esse método iria tornar-se, em seguida, a síntese delirante crítica que tem o nome de “atividade crítico-paranóica”. Paranóica: delírio da associação interpretativa, comportando uma estrutura sistemática – Atividade crítico-paranóica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes. (DALÍ, 1974, p.18-19)

Assim, o efeito que se pretende criar na versificação de *Paranoia* é do desocultamento infinito daquilo que transborda. Por meio do exercício da espontaneidade e das associações desregradadas, a ideia obcecante entra em cena sem recorrer à linguagem linear e ao significado racional, fazendo o mundo do delírio passar para o plano da realidade através do processo de ressignificação de objetos como uma “flor de saliva”, que pode muito bem ser um chupão nas brilhantes “coxas do primeiro amor”. O beijo aqui é o ponto culminante para onde esse primeiro devaneio quer nos levar, mas não o ponto final, apenas o ponto de partida. Visto assim, parece mais significativo que os

primeiros verbos do poema sejam “ficaram sonhando”, e não simplesmente “sonharam” ou “sonham”. A ação no pretérito imperfeito denota certo índice de narratividade e o caráter inacabado da ação, bem como a circularidade desse passado que sugere uma continuidade indeterminada. Mais adiante, por exemplo, nos deparamos com a “náusea que circulava nas galerias”, e não que “circulou”, e assim por diante. Mas o que poderiam simbolizar esses esqueletos de fósforo nos quais as mentes sonhadoras estão dependuradas?

No xamanismo em geral há uma prática que consiste no treino da contemplação mental que procura desenvolver a visão de si como esqueleto; trata-se de uma provação iniciática, na qual, através do despojamento da carne e da enumeração e da denominação de cada osso do corpo na linguagem xamânica, é possível, para o neófito, adquirir seus poderes de visão e cura. Esse ritual de contemplação do próprio esqueleto marca a superação da condição humana profana e representa, portanto, uma libertação. Para os caçadores, o osso representa a própria fonte da vida, assim reduzir-se ao estado de esqueleto equivale, a “reintegrar-se na matriz da grande vida, renovação total, renascimento místico, reduzir pelo pensamento aquilo que a vida é na verdade: uma ilusão efêmera em perpetua transformação” (ELIADE, 2002, p.81). Na minha leitura, portanto, o esqueleto possui no plano poético a mesma função que cumpre na indumentária ritual do xamã, resume e atualiza o drama da iniciação, isto é, o drama da morte e da ressurreição.

Avançando agora para alguns dos desafios da tradução desse poema específico, falarei sobre uma marca de subjetividade importante do eu-lírico, a utilização dos artigos definidos (a, o, as, os) e indefinidos (um, uma, uns, umas). No segundo verso do poema (linha 4), temos "o frio dos lábios verdes..."; uma olhada rápida no poema revela que quase todo verso se inicia com um artigo definido, que demarca aqui, por exemplo, a singularidade do "frio" que pertence aos "lábios verdes". No inglês, que é mais econômico em relação ao uso de artigos, surge o desafio de separar aqueles que são essenciais daqueles que podem ou devem ser omitidos para assegurar na recriação o mesmo índice de subjetividade característico do poema originário. Por exemplo, toda vez que temos um artigo definido acompanhado de um possessivo no português, no inglês omitimos o artigo invariavelmente, como em "fechado sobre o seu mágico vazio" que

resultou em "shut over its magical void" (linha 5). Porém, em outros casos, como no trecho "costureiros arrancavam os ovários dos manequins", em inglês o artigo "os" foi descartado para garantir maior fluência e concisão ao verso "tailors ripped out ovaries from mannequins", pois os ovários nesse caso são retirados dos manequins mas não possuem nenhuma outra especificidade ou agência, assim optei pela omissão desse artigo. A mesma regra tradutória atravessa o livro inteiro, por isso não comentarei caso a caso.

Na quarta parte do poema, linha 6, traduzi “ditador Tacanho”, por “dictator Stingy”, usado no geral para designar membros da sociedade que vieram de famílias poderosas, ocupam cargos influentes, possuem muitos bens, e desfrutam de confortos e regalias reservados apenas a uma parcela ínfima da sociedade. Tacanho, em português é empregado para designar alguém mesquinho, e serve para descrever uma pessoa avarenta, o popular “pão-duro” ou “mão-de-vaca”. Assim, levei em conta, na minha tradução, que a figura descrita se trata de um ditador, ou seja, alguém que, apesar de bem posicionado na sociedade, age de maneira egoísta, por isso escolhi “Stingy”, buscando evocar a ideia de quem pertence a uma elite e se recusa a fazer uso da sua posição política para reduzir as desigualdades e ajudar os menos abastados.

### **Fotografias:**

Fotografia 1 (página 6): uma contorcionista vestindo roupas circenses toca a cabeça com a ponta dos pés enquanto é erguida por um homem, cuja mandíbula está oculta pelo tórax esquelético e arqueado dela.

Fotografia 2 (página 9): na foto temos a vista aérea do que parece ser uma feira ao ar livre, é possível identificar apenas as lonas estendida sobre as tendas que parecem dunas.

Fotografia 3 (página 10): aqui temos outra visão de cima, dessa vez da copa de uma grande árvore na qual pernas de crianças empoleiradas nos galhos estão dependuradas como frutos.

Fotografia 4 (página 12): o ângulo continua aéreo, mas dessa vez vemos a estátua de uma mulher de braços cruzados aparentemente servindo de pilar para uma construção; à esquerda dela, temos o que parece ser um quintal visto por cima do muro, com vasos de plantas e uma gaiola sobre uma cadeira com um pássaro dentro.

Fotografia 5 (página 14): estamos diante de uma rua congestionada com vários modelos de carros engarrafados no trânsito, sobre eles vemos fios de energia elétrica e telefonia cruzando o céu; à esquerda é possível ler num letreiro a palavra “farroupilha” e à direita temos letreiro diz “el greco”.

Fotografia 6 (página 16): no primeiro plano há uma grande babosa apontando suas hastes afiadas para o céu; atrás dela vemos os pés e o corpo estirado de um sem-teto que dorme sobre os degraus de uma escadaria.

Fotografia 7 (página 18): a foto é o close das nádegas de uma estátua feita de um material que apresenta uma textura granulosa.

Fotografia 8 (página 21): outro close, dessa vez, do lado esquerdo temos um vaso com uma rosa ao lado de uma televisão portátil ligada exibindo um programa onde é possível discernir a imagem distorcida de um homem de terno, possivelmente o Palhaço Pimentinha.

## 4.2 SUBMERGED POEM

### POEMA SUBMERSO

**I was a bit of thy violent voice, Maldoror  
when the green angel's eyelashes wrinkled the  
chimneys of the street I walked  
And saw thy girls destroyed as frogs by  
a hundred birds strongly passing through  
No one cried in thy realm, Maldoror, where the  
infinite laid in my empty handed palm  
And prodigious boys were excruciated by the Creator's  
absent Soul**

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror  
quando os cílios do anjo verde enrugavam as  
chaminés da rua onde eu caminhava  
E via tuas meninas destruídas como rãs por  
uma centena de pássaros fortemente de passagem  
Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o  
infinito pousava na palma da minha mão vazia  
E meninos prodígios eram seviciados pela Alma  
ausente do Criador

**There was an utterly impartial revolver watched by  
Amoebas on the roof corroded with the urine of thy butterflies  
A blue garden ever-vast laid stains in  
my bloodshot eyes  
I strolled down pathways looking with moonstruck tenderness  
at girls in the great party of dopey  
insect beds  
Thine unsatisfied chant seeded the ancient outcry of  
bashed pirates**



**While the world of enigmatic shapes unveiled  
to me, in gentle mazurcas**

Havia um revólver imparcialíssimo vigiado pelas  
Amebas no telhado roído pela urina de tuas borboletas  
Um jardim azul sempre grande deitava nódoas nos  
meus olhos injetados  
Eu caminhava pelas aléias olhando com alucinada ternura  
as meninas na grande farra dos canteiros de  
insetos baratinados  
Teu canto insatisfeito semeava o antigo clamor dos  
piratas trucidados  
Enquanto o mundo de formas enigmáticas se desnudava  
para mim, em leves mazurcas

**Comentário:**

Logo no título temos uma provável alusão à dimensão do inconsciente evocada pela caracterização do poema que está “submerso”, dimensão povoada aqui por *Os Cantos de Maldoror*, texto repleto de temas recorrentes em *Paranoia*, como a violência e os atos delirantes de crueldade, envolvendo frequentemente meninas e meninos, anjos destruídos e torturados pela existência de um Deus ausente que permite que os atos violentos sejam consumados livremente.

O diálogo com Maldoror é estabelecido pelos pronomes de tratamento como “teu” e “tua”, que denotam o afeto e afinidade entre os interlocutores, que compartilham da obsessão pelo problema do mal e suas delícias. Para preservar essa marca de proximidade, optei pelo uso do pronome arcaico “thy” ao invés de “your”, já que é no segundo poema de *Paranoia* que o eu lírico dá o tom da sua voz ao afirmar que ela é truculenta como a do próprio Maldoror.

O Conde de Lautréamont é considerado pelos surrealistas uma espécie de precursor, não pela vileza de suas descrições, mas pelo caráter extravagante e insólito de

suas imagens e pelo tratamento do mal como proveniente da natureza e, portanto, inerente ao homem em seu estado selvagem e recalcado no inconsciente do homem civilizado. A famosa passagem, no canto VI, em que o belo é comparado ao “encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” é uma amostra do tipo de anatomia surreal que atinge uma ideia de beleza tão grotesca quanto instigante a partir da junção de objetos incompatíveis aproximados em situações absurdas.

O pretérito imperfeito dos tempos verbais “enrugavam”, “caminhava”, “via”, “chorava”, “pousava” e etc, é recriado em inglês (no qual não há uma flexão específica para o pretérito imperfeito como no português) através da utilização ocasional de “would” que aparece no meio da estrofe, sugerindo que o passado indicado pelos verbos no poema indica ações no passado que não foram exatamente completadas, passando também a ideia de recorrência da ação. Como no poema “Visão 1961”, conforme já foi apontado rapidamente, esse tempo verbal está presente em todos os poemas do livro e também pode funcionar como um futuro do pretérito quando indica uma ação que seria consequência de uma outra e que acabou por não acontecer. Sua marcação é importante para a circularidade, apontando para o tempo mítico do poema, que conforme vimos com Octavio Paz, resgata o tempo mítico original do eterno recomeço, onde as ações são sempre iterativas. Dessa forma, “would” foi escolhido pelo seu emprego em frases que indicam a recorrência de uma ação no passado, com a função parecida com a do “used to”, mas sem constituir um hábito, necessariamente, como no verso “No one cried in thy realm, Maldoror, where the infinite would rest on the empty palms of my hands” onde o segundo verbo no passado, “rest”, vem precedido de “would” para reproduzir o pretérito imperfeito no português.

Nas linhas 4 e 5, temos garotas destruídas por pássaros de passagem; para capturar a violência do trecho no inglês, ao invés da expressão “passing by” (passando por algo, perto de algo), optei por “passing through”, sugerindo que esses pássaros passam através das garotas destruindo-as como rãs. Na linha 8 da primeira estrofe, temos a palavra “seviciados”, que significa maltratar, torturar. Em inglês, “maltreat” ou “ill-treat” são palavras compostas demasiado fracas para a conotação que a tormenta que “seviciados” sugere no poema, optei então pela palavra “excruciated”, que apesar de não

possuir o mesmo significado literal, transmite com mais precisão o sofrimento proveniente desse tipo de ferida causada pela separação da "Alma ausente" desse "Criador". "Excruciated", além disso, contribui para manter o intertexto religioso que atravessa *Paranoia*, já que remete à figura da cruz ("cruciãre", atormentar, crucificar, deriva do latim "crux").

No primeiro verso da segunda estrofe temos a palavra "imparcialíssimo" que possui o sufixo "-íssimo" (total e completamente imparcial) inexistente no inglês, busquei criar a mesma impressão através do advérbio "utterly" que significa completamente, totalmente, de maneira absoluta. Na continuação desse mesmo verso (linha 2), temos um telhado "roído pela urina" onde "Amebas" vigiam o "revólver imparcialíssimo"; para evitar a repetição desnecessária da preposição "by" que determina o agente das ações de vigiar ("Ameba") e também de roer o telhado ("urina"), optei pela preposição "with" no último caso, obtendo "corroded with the urine", o que não prejudica o funcionamento da imagem.

Mais adiante, no segundo verso da segunda estrofe (linha 3), para traduzir "sempre grande" que funciona como adjetivo, caracterizando "jardim azul", optei pela hifenização de duas palavras "ever-vast", ao invés de um literal "always big", que prejudicaria a potência visual de amplitude que a imagem carrega. No terceiro verso da segunda estrofe (linha 5), o eu-lírico olha com "alucinada ternura", tendo em vista a variedade de palavras utilizadas no livro para descrever a condição de estar fora de si, em êxtase; buscando manter certa uniformidade sem engessar as conotações e o ambiente em que cada palavra se insere, optei nesse caso por traduzir "alucinada ternura" por "moonstruck tenderness", tendo em vista que se trata aqui de uma alucinação menos violenta que empresta ao olhar certa candura, harmonizando o eu-lírico com o objeto de sua visão, "as meninas na grande farra dos canteiros de insetos baratinados".

### **Fotografias:**

Fotografia 9 (página 23): ao centro, vemos a figura de um menino de chapéu com uma fantasia estilo cowboy, cuja expressão no rosto é de espanto; o cenário é uma feira, e podemos ver produtos pendurados como cestos e vassouras.

Fotografia 10 (página 24): nessa foto, temos o close da vitrine de uma loja que exhibe dois revólveres e um pássaro empalhado que lembra um corvo, a cabeça do pássaro negro está sobreposta ao cano de um dos revólveres de onde pende uma etiqueta onde podemos ler “castelo cal 22”.

Fotografia 11 (página 26): o cenário é uma praça onde vemos entre as árvores dois jovens sentados em um banco: o da esquerda está cobrindo o rosto com uma das mãos num gesto que parece trágico, enquanto a jovem da direita parece oferecer consolo.

#### 4.3 PARANOIA IN ASTRAKHAN

##### PARANÓIA EM ASTRAKAN

**I saw a beautiful city whose name I have forgotten**

**where deaf angels roam in the late-night hours dyeing their eyes**

**with invulnerable tears**

**where catholic kids offer lemons to small pachyderms**

**who warily leave their dens**

**where wonderful teenagers shut their brains to the sterile**

**roofs and set boarding schools on fire**

**where nihilistic manifestoes scattering furious thoughts flush**

**the toilet over the world**

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci

onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com

lágrimas invulneráveis

onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes

que saem escondidos das tocas

onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados

estéreis e incendeiam internatos

onde manifestos niilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam

a descarga sobre o mundo

**where an angel of fire ignites festive graveyards and night itself walks**

**with his breath**

**where the summer slumber took me for a fool so I decapitated Autumn**

**from its last window**

**where our scorn gave birth to an unexpected moon on the white**

**horizon**

onde um anjo de fogo ilumina os cemitérios em festa e a noite caminha

no seu hálito  
onde o sono de verão me tomou por louco e decapitei o Outono de sua  
última janela  
onde o nosso desprezo fez nascer uma lua inesperada no horizonte  
branco

**where a space of red hands lights up that fish photograph  
darkening the page  
where butterflies of zinc devour the gothic hemorrhoids  
in nuns' bums  
where the letters claim emergency drinks for beautiful bruised  
ankles  
where the dead fixate themselves into the night and howl for a handful  
of weak sentences  
where the head is a ball digesting the messy aquariums of  
imagination**

onde um espaço de mãos vermelhas ilumina aquela fotografia de peixe  
escurecendo a página  
onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorróidas  
das beatas  
onde as cartas reclamam *drinks* de emergência para lindos tornozelos  
arranhados  
onde os mortos se fixam na noite e uivam por um punhado de fracas  
penas  
onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da  
imaginação

**Comentário:**

Esse poema carrega no título o próprio nome do livro, seguido de uma localização geográfica real, Astracã, na Rússia. Piva nunca se deu ao trabalho de explicar porque exatamente Astracã e não outra cidade como Moscou ou São Petesburgo, a escolha da cidade não fica óbvia com a leitura do poema. Assumindo que realmente haja algum motivo para utilizar Astracã e não outra cidade (ou até mesmo país), o motivo deve estar relacionado ao movimento futurista russo, que junto com o movimento italiano (capitaneado por Marinetti) foram acompanhados por Piva com grande interesse. Nesse caso, a cidade de Astracã é notável por ser a terra natal do poeta Velimir Khlebnikov, conhecido por suas experimentações pioneiras com a forma, como no poema traduzido para o português por Haroldo de Campos “A encantação pelo riso”. Para reforçar a hipótese, Piva cita outro escritor russo, Dostoiévski, no poema de abertura do livro “Visão 1961”, e a própria Rússia no “Poema Porrada”, o que indica no mínimo que Piva tinha interesse pela literatura russa. Outro dado interessante é que “Astrakan” escrito conforme no título do poema, em português é grafado como Astracã, o que pode apontar para um contato de Piva com Khlebnikov através do inglês (onde se escreve Astrakhan) provavelmente via Ginsberg, que sem dúvida conheceu e estudou esse poeta conforme fica claro pela uso do verso longo e anáfora no seu poema *Kaddish*, Ginsberg comenta isso em uma aula registrada no site The Allen Ginsberg Project<sup>12</sup>. Existe ainda a hipótese da do título Astrakan se referir a um tipo de casaco de peles (proveniente do Karakul) que foi moda em São Paulo na época em que o livro circulou. Alias, esse tipo de pele recebeu o nome de Astrakan justamente por causa da cidade na Rússia de mesmo nome, onde essa pele é muito utilizada para fabricação de casacos e chapéus. Claudio Willer sugeriu em uma conversa comigo, que esse poema na interpretação dele, estabelece um diálogo com “Amnesia in Memphis” de Gregory Corso e, de fato, *Paranoia* possui grandes afinidades com *Gasoline* (1958), livro que Piva certamente leu muito.

Seja como for, “Os Anjos de Sodoma” e “Paranoia em Astrakhan” são os únicos poemas do livro que apresentam uma estrutura fixa facilmente discernível. Enquanto “Os Anjos de Sodoma” repete um verso inteiro como mote, em “Paranoia em Astrakhan”, temos um verso de abertura que também se apoia no verbo “ver”, mas que não se repete,

---

<sup>12</sup> (<http://ginsbergblog.blogspot.com.br/2014/02/expansive-poetics-26-khlebnikovs.html> acessado pela última vez em setembro de 2017)

se desdobrando, ao invés disso, numa estrutura igualmente calcada no uso da anáfora como figura de linguagem, mas que nesse caso repete apenas uma palavra, “onde”, remetendo sempre ao verso de abertura do poema: “Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci”. Tal estrutura lembra muito a do poema “Howl”, de Allen Ginsberg, “I saw the best minds of my generation destroyed by madness”, seguido de vários “who” que retomam sempre o “best minds of my generation”.

Assim, com intenção de privilegiar esse diálogo entre Ginsberg e Piva, optei desta vez pela seguinte abertura: “I saw a beautiful city whose name I have forgotten”, ecoando o “I saw” do poema de Ginsberg no “simple past”. Porém, ao recriar as imagens em inglês, busquei, como em “The Angels of Sodom”, tecer uma sonoridade rica em ecos e aliterações sempre que possível, mesmo onde no original isso não ocorria muito sistematicamente. Desse modo, onde no português temos “pequenos paquidermes” na quarta linha, em inglês a aliteração foi recuperada em “lemons” e “leave” que não estão tão próximos, felizmente foi possível utilizar sequencialmente o advérbio “steathily” que termina com o mesmo som com que se inicia a palavra “leave”.

Voltando um pouco, na segunda linha, a palavra “madrugada”, poderia ser traduzida por “dawn”, que não me pareceu apropriada por evocar o período em que o sol está prestes a nascer; preferi a forma composta “late-night hours” que remete menos a ideia de luz solar pensando na escuridão da noite como condição para a maior parte dos delírios do eu-lírico ganharem vida.

Na sétima linha, foi possível criar uma longa cadeia de /s/, com “sterile”, “ceillings”, “set” e “schools”, emprestando uma fluidez para o verso, que no original possui uma sequência de paroxítonas, “estéreis”, “incendeiam” e “internatos”, responsável pelo efeito cadenciado do verso. Na oitava linha, o verbo “distribuindo” foi trocado por “scattering” ao invés de “distributing”, acrescentando a dimensão de desorganização, ou de caos na distribuição dos manifestos niilistas. Na nona linha, o verbo “ilumina” se tornou “ignites”, mais uma vez, adicionando uma conotação que não aparecia explicitamente no original, a de algo iluminado por meio de uma ignição (que não soaria bem como verbo em português), ou seja, uma iluminação através do fogo ou do calor, tomei essa liberdade visto que o agente da ação de iluminar é um “anjo de fogo”.



Na décima sexta linha o verbo “iluminar” reaparece, mas desta vez o autor da ação é “um espaço de mãos vermelhas”; aqui optei por traduzir “iluminar” por “lights up”, acreditando que a repetição do verbo “iluminar” no original não é decisiva para as imagens que são muito mais *flashes* individuais que descrevem a pluralidade dessa “linda cidade” delirante de cujo nome o eu-lírico não se lembra, do que um retrato coerentemente costurado do todo. Aliás, o objeto iluminado nesse trecho é justamente “aquela fotografia de peixe escurecendo a página”, ou seja, pode ser interpretado como um comentário sobre o próprio livro, as figuras e poemas contidos nele que, através dessa fragmentação e do jogo entre o claro e o escuro, criam um efeito de contraste entre linguagens e tonalidades que está no centro da fruição estética da obra.

Nas linhas 18 e 19, onde as “góticas hemorróidas das beatas” são devoradas, a palavra “beatas”, que designa uma mulher devota que se dedica às orações e outras práticas religiosas sem necessariamente fazer parte de uma ordem religiosa, foi traduzida por “nuns” de maneira generalizante, por falta de um termo mais apropriado. Acrescentei por efeitos de sonoridade e clareza da imagem, pensando também em seu efeito cômico, a palavra “bums” passando o foco das beatas para suas nádegas que desenvolveram hemorróidas no imaginário do eu-lírico, provavelmente por passarem tanto tempo sentadas rezando. Por fim, interpretei as “penas” da vigésima terceira linha como sentenças (jurídicas), optando por “sentences” por causa do adjetivo “fracas” que precede a palavra “penas”, excluindo a possibilidade de pensar em penas de aves; porém “penas” podem evocar as canetas fabricadas a partir delas antigamente, nesse caso “sentences” também está em um campo semântico próxima desse das canetas de pena que fazem pensar em textos escritos, já que outra tradução para “sentences” é frases.

### **Fotografias:**

Fotografia 12 (página 28): a foto mostra dois elefantes em close, sendo que um deles é reconhecível apenas pela tromba que aparece em primeiro plano.

Fotografia 13 (página 31): close numa mão estendida recebendo um peixe embrulhado em jornal entregue por outra mão anônima; em primeiro plano, peixes estendidos sobre o estande de uma barraquinha de feira.

Fotografia 14 (página 32): parte superior de uma máquina industrial cilíndrica com uma saliência terminando em orifício ao centro, uma espécie de tampa na esquerda e algo parecido com um relógio de pressão à direita.

#### 4.4 VISION OF SÃO PAULO BY NIGHT

ANTHROPOPHAGIC POEM UNDER NARCOTIC INFLUENCE

VISÃO DE SÃO PAULO À NOITE

POEMA ANTROPÓFAGO SOB NARCÓTICO

**At the corner of Rua São Luís a procession of one thousand people  
lights candles on my skull  
there are mystics feeding bullshit to widows' heart  
and a silence of star leaving in luxurious railcar  
lit up blue of gin fire and tapestry coloring the night, lovers  
sucking on each other as roots**

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas  
acende velas no meu crânio  
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas  
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo  
fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes  
chupando-se como raízes

**Maldoror in goblets of high tide  
on Rua São Luis my heart chews up a stretch of my life  
the city with growing chimneys, shoeshine angels with their fierce  
slang in the full joy of city squares, definitely fantastic  
ragged girls  
there is a forest of green snakes in my friend's eyes  
the moon leans on nothing  
I lean on nothing**

Maldoror em taças de maré alta  
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida  
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria

feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas  
definitivamente fantásticas  
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo  
a lua não se apoia em nada  
eu não me apoio em nada

**I am granite bridge over wheels of subordinate garages  
simple theories boil up my crazed mind  
there are green benches applied to the city square's body  
there is a bell that does not ring  
there are Rilkean angels getting assfucked at urinals  
glorified vertigo-realm  
specters vibrating seizures**

sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas  
teorias simples fervem minha mente enlouquecida  
há bancos verdes aplicados no corpo das praças  
há um sino que não toca  
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios  
reino-vertigem glorificado  
espectros vibrando espasmos

**kisses echoing inside a dome of reflections  
taps coughing, locomotives howling, hoarse teenagers  
driven mad in early childhood  
the rascals play yo-yo at the doors of Abyss  
I see Brahma sitting in lotus position  
Christ stealing the box of miracles  
Chet Baker shrieking on the jukebox**

beijos ecoando numa abóbada de reflexos  
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos  
    enlouquecidos na primeira infância  
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo  
eu vejo Brama sentado em flor de lótus  
Cristo roubando a caixa dos milagres  
Chet Baker ganindo na vitrola

**I feel the shock in every wire coming out  
    through broken doors of my brain  
I see cocks cunts coins towers bullets bros booze  
showcases men women pederasts and kids meet up and  
    open up inside me like moon fume street trees moon fearful streams  
    collision over bridge blind man slumbering in the showcase of horror  
I shoot off like a tombola  
the head sinking down my throat**

eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas  
    partidas do meu cérebro  
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes  
    vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e  
    abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos  
    colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror  
disparo-me como uma tómbola  
a cabeça afundando-me na garganta

**my whole life rains on me, I suffocate burn float myself  
in the guts, my love, I carry thy scream like a sunken treasure  
wish I could shed over thee all my epicycle of centipedes set free  
craving frenzy of windows eyes open mouths, whirlpools of shame,  
    marijuana chases at floating picnics**

**wasps wandering round my recurring cravings  
boys abandoned naked on corners  
angelic bums screaming between shops and temples  
    between loneliness and blood, between collisions, the birth  
    and the Bang**

chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me  
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado  
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas  
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,  
    correrias de maconha em piqueniques flutuantes  
vespas passeando em voltas das minhas ânsias  
meninos abandonados nus nas esquinas  
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos  
    entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto  
    e o Estrondo

### **Comentário:**

Aqui temos outro poema engendrado por uma “visão”, dessa vez, ela se dá ficcionalmente sob a influência de narcóticos, como sugere o subtítulo. A abundância do verbo “ver” e do substantivo “visão” em *Paranoia* nos dá a dimensão da importância da concepção do fazer poético como prática divinatória, resultado dos êxtases vivenciados pela linguagem do eu-lírico de Piva e também de uma poética fanopaica centrada na produção incessante de imagens mentais. Outra evidência do que discutimos na crítica da tradução quanto a relação do autor de *Paranoia* com outros textos e autores, é a palavra “antropofágico” que, além de estabelecer um modelo possível para essas relações intertextuais, ainda acena particularmente para o movimento antropófago, capitaneado por Oswald de Andrade e envolvendo entre outros poetas, Mário de Andrade, personagem que o eu-lírico de *Paranoia* trata como uma espécie de guia, aparecendo em um “comboio de maconha” no poema “Visão 1961”.

A proposta da antropofagia era a utilização de uma linguagem “não-catequizada”, que não se submetesse simplesmente às tendências literárias dos países europeus colonizadores e norte-americanos, mas que se apropriasse delas, devorando e deglutindo à maneira dos índios canibais, toda essa literatura estrangeira culturalmente dominante, mesclando-a ao primitivismo, inspirado por André Breton e outros, que buscavam raízes da experiência humana através de incursões no inconsciente e do estudo e apreciação de povos considerados primitivos, como os já mencionados Tarahumaras. Assim como Oswald quis instaurar uma “literatura de exportação” com sua antropofagia, esta tradução de *Paranoia* para o inglês busca exportar, levar a poesia brasileira para o exterior e alcançar comunidades anglófonas, servindo como convite para um aprofundamento em outras obras de Piva e poetas conterrâneos, bem como ao próprio português brasileiro.

“Visão de São Paulo à Noite” abre mencionando uma localização na cidade, a esquina da Rua São Luís; optei, então, na tradução, por manter a palavra rua em português, buscando introduzir no inglês essa palavra da nossa língua da mesma forma com que nos habituamos a “street” como parte do nome próprio de lugares renomados como “Wall Street”, já que não conhecemos por “Rua Wall”, importando dessa forma um pouco do nosso vocabulário também.

É nessa esquina que o poeta contempla sua própria morte, velas são acesas sobre o crânio do eu-lírico e, mais uma vez, podemos identificar o simbolismo dos ossos como a parcela vital do corpo do poeta-xamã. A procissão que acende as velas talvez seja a homenagem da posteridade ao poeta, reconhecido depois de sua morte, quando enfim se encontra reduzido ao essencial, e resta no mundo apenas o que havia de mais perene nele, seu esqueleto e a força de suas palavras.

Na primeira estrofe, linha 5, traduzi o “fogo azul de gim” como “lit up blue of gin fire”, buscando manter a ambiguidade da palavra “fogo” em português, usada figurativamente para descrever o estado de embriaguez. Para isso, utilizei em inglês a expressão “lit up”, que popularmente possui conotação similar de embriaguez e preserva o campo semântico do fogo, já que “lit” (aceso) é o particípio de “light” (acender).

Na quinta estrofe, linha 3, temos uma sequência de aliterações listando o que o eu-lírico vê: “putos putas patacos torres chumbo chapas chopos”. Para preservar a força dessa cadeia sonora (p;p;p;t;c;c;c), optei por palavras no mesmo campo semântico que

permitissem uma estrutura análoga “cocks cunts coins towers bullets bros booze” (c;c;c;t;b;b;b). Por fim, no último verso, traduzi “Estrondo” por “Bang”, transpondo mais uma vez uma sequência aliterativa do poema de partida, mas dessa vez prolongando uma sequência curta e compensando a aliteração interna (nos;na;nus;nas;nas) de um verso anterior na linha 7 da última estrofe (“meninos abandonados nus nas esquinas”), nas três últimas linhas do poema, “angelic bums screaming between shops and temples between loneliness and blood, between collisions, the birth and the Bang”, criando uma sequência mais dispersa com “bums”, “between”, “between”, “blood”, “between”, “birth” e finalmente, “Bang” (bu;be;be;blo;be;bi;Ba).

### **Fotografias:**

Fotografia 15 (página 35): outra foto de carros no trânsito, mas dessa vez em movimento e durante a noite, borrão de luzes da iluminação pública refletindo na lataria dos carros.

Fotografia 16 (página 36): aparentemente uma espécie de jardim; em primeiro plano a estátua de uma mulher nua e folhagens; em segundo plano, o rosto sisudo de um jovem com os cabelos penteados para trás rigorosamente com brilhantina, acima uma placa onde se lê “serzido invisível, av. São João”.

Fotografia 17 (página 39): um garoto com olhos sombreados ao centro, no fundo silhuetas de carros e vultos de outras pessoas.

Fotografia 18 (página 40): “rodinha” de jovens conversando na rua, acima letreiro com os dizeres “beba Caracú”.

Fotografia 19 (página 43): grande estrutura metálica que remete a uma espécie de veículo espacial, saindo pela “escotilha”, vemos a cabeça de um homem espiando para fora.



Fotografia 20 (página 44): à esquerda banca de jornal com as manchetes do dia expostas do lado de fora sendo lidas por uma aglomeração de pessoas, acima um letreiro escrito “vitaminas”.

Fotografia 21 (página 46): em primeiro plano folhagens translúcidas e fumaça; no segundo, uma multidão enorme de pessoas que parecem estar num protesto, ou talvez sejam torcedores de algum time de futebol, e a fumaça é por causa dos rojões.

#### 4.5 PIETY

##### A PIEDADE

**I roared at the polyhedrons of Justice my defeat moment at the palisade's  
edge**

**the teachers talked about the will to dominate and the struggle for life**

Eu urrava nos poliedros da Justiça meu momento abatido na extrema  
paliçada

os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida

**the catholic ladies are pious**

**the communists are pious**

**the traders are pious**

**I am the only one not pious**

**if I were pious my genitals would be tame and rise only  
on Saturday nights**

**I would be a good son my classmates would call me teacher's pet and  
ask me questions how come ships float? how come nails sink?**

as senhoras católicas são piedosas

os comunistas são piedosos

os comerciantes são piedosos

só eu não sou piedoso

se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria

aos sábados à noite

eu seria um bom filho meus colegas me chamariam cu-de-ferro e me

fariam perguntas: por que navio bóia? por que prego afunda?

**I would allow the proliferation of an ulcer and look up to statues with  
strong dentures**

**I would attend dances where my pederast or bearded friends could not**

**be taken**  
**I would become a common sense expert and people would say I possess**  
**all virtues**  
**I am not pious**  
**I will never be pious**  
**my eyes rattle and go green**  
**Skyscrapers of carrion decompose onto the pavement**  
**The teenagers in schools puff like asphyxiated bitches on the leash**  
**sulphur archangels out of my dreams bomb the horizon**

eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as estátuas de fortes dentaduras  
iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas ou barbudos  
eu me universalizaria no senso comum e eles diriam que tenho todas as virtudes  
eu não sou piedoso  
eu nunca poderei ser piedoso  
meus olhos retinem e tingem-se de verde  
Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos  
os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas  
arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através dos meus sonhos

#### **Comentário:**

“A piedade” é um exemplo de poema com humor ácido que critica a conformidade a um sistema que transforma pessoas em seres domesticados e alienados, fluentes no “senso comum”, sem nenhum senso de individualidade. Nesse sentido talvez seja o poema mais “cômico” de Paranoia. Nele, basicamente, o eu-lírico explica porquê não quer e não será piedoso (seu sexo seria dócil, seria chamado de cu-de-ferro pelos colegas, e etc); em seguida, vislumbra como sua vida seria maçante e insuportável caso se tornasse piedoso (deixaria proliferar uma úlcera, não poderia levar os amigos pederastas ou barbudos nas festas, etc). Esse poema-crítica dialoga com muitas produções de poetas *beat* que também questionam a validade desse tipo de sociedade, na qual se busca

padronizar e achatar todas as pessoas através de uma ideia higienizadora de cidadão modelo.

Na segunda parte do poema, linha 6, traduzi “meus olhos retinem e tingem-se de verde” por “my eyes rattle and go green”, aproveitando o verbo “rattle” para recriar o retinir, ao mesmo tempo plantando uma sugestão que aproxima o barulho desse retinir do chocalho de uma cobra cascavel (rattlesnake), típica do continente americano; “tingem-se de verde” traduzi por “go green”, pensando na força da aliteração, e na agilidade do verso, pois, “my eyes take on the color green” diluiria demais a força da imagem. No penúltimo verso do poema, “os adolescentes nas escolas bufam como cadelas asfixiadas”, tomei a liberdade de acrescentar “on the leash” (na coleira) no fim do verso, para reforçar a ideia de “bitch” como cadela (fêmea de cão), já que essa palavra em inglês é frequentemente utilizada informalmente para se referir a alguém de comportamento irritante ou promíscuo.

### **Fotografias:**

Fotografia 22 (página 48): no primeiro plano, a cabeça de uma garota com um penteado estilo maria-chiquinha de costas; no segundo plano vultos negros numa espécie de pátio.

Fotografia 23 (página 49): close num cartaz onde se lê “eu sou o comunismo”.

Fotografia 24 (página 50): no primeiro plano vemos transeuntes, atrás temos uma grande loja com as portas abertas e as vitrines repletas de souvenirs como louças finas e outros ornamentos; no letreiro acima lemos “um presente para você”.

Fotografia 25 (página 52): close em grupo de jovens conversando e fumando na rua, um deles parece o próprio Piva aparentemente estendendo a mão com um pedaço de papel na direção de uma fileira de carros.

Fotografia 26 (página 54): no primeiro plano, bem no centro da foto vemos em close pernas aparentemente femininas descobertas; do lado direito a silhueta de outra perna; o

chão que parece ser de terra está coberto de folhas e galhos; vemos ainda latas de óleo para motor da marca Esso à esquerda.

4.6 PRAÇA DA REPÚBLICA OF MY DREAMS  
PRAÇA DA REPÚBLICA DOS MEUS SONHOS

**Álvares de Azevedo's statue is patiently devoured by the landscape  
of morphine  
the city square gets small bridges stitched up to the center of its body and kids  
playing in the afternoon of droppings  
Praça da República of my dreams  
where everything turns to fever and crucified pigeons  
where beatific ones come to stir the masses  
where Garcia Lorca waits for his dentist  
where we conquer the huge desolation of the sweetest days  
the boys had their testicles pierced by the crowds  
lips clot without a freak out  
the urinals take on a spot under the light  
and coconut trees root themselves where the wind plays with hair**

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem  
de morfina  
a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando  
na tarde de esterco  
Praça da República dos meus sonhos  
onde tudo se faz febre e pombas crucificadas  
onde beatificados vêm agitar as massas  
onde Garcia Lorca espera seu dentista  
onde conquistamos a imensa desolação dos dias mais doces  
os meninos tiveram seus testículos espetados pela multidão  
lábios coagulam sem estardalhaço  
os mictórios tomam um lugar na luz  
e os coqueiros se fixam onde o vento desarruma os cabelos

***Delirium Tremens* before Paradise glabrous butts paper sexes**

angels lying on the fields full of chalk steamy water in  
toilets brains wrinkled with nods  
the veterinarians slowly walk by reading *Dom Casmurro*  
there are young pederasts moistened in lilac  
and whores with the night orbitating their nails  
there is a raindrop in the abandoned mane  
while the blood shipwrecks the corollas  
O my visions memories of Rimbaud Praça da República of my  
Dreams last wisdom resting on a holy door

*Delirium Tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel  
anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas  
privadas cérebros sulcados de acenos  
os veterinários passam lentos lendo Dom Casmurro  
há jovens pederastas embebidos em lilás  
e putas com a noite passeando em torno de suas unhas  
há uma gota de chuva na cabeleira abandonada  
enquanto o sangue faz naufragar as corolas  
Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus  
Sonhos última sabedoria debruçada numa porta santa

#### **Comentário:**

Esse poema emana de uma figuração onírica da Praça da República em São Paulo, mais especificamente da estátua de Álvares de Azevedo devorada pela paisagem de morfina. Há um jogo entre corpo e praça que sugere a vida pulsante desta última, no verso “a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo”, indicando um provável trocadilho com “levar pontos”, que faria das pontes da praça uma espécie de sutura. Na primeira parte do poema, a terceira linha diz “a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo”, como o eu-lírico fala em corpo se referindo a praça, e utiliza a expressão “leva pontes”, imaginei um trocadilho com “levar pontos”, buscando recriar de maneira

sutil essa possibilidade, traduzi o trecho por “the city square gets small bridges stitched up to the center of its body”, acrescentando “stitched up” para criar a impressão de que as pontes estão costuradas no corpo da praça.

A praça representa, desse modo, o lugar público do encontro e dos mais diversos acontecimentos, desde a pregação agitada dos loucos até o repouso de alguém como Garcia Lorca, que espera o momento de se encontrar com o dentista. Para o eu-lírico, ela é o lugar por excelência onde é possível flagrar a vida em pleno curso, é um espaço no limite orgiástico, onde convivem o escritor, o anjo, a criança, o bêbado, o veterinário, jovens pederastas, putas e sentimentos ambíguos como “a imensa desolação dos dias mais doces”. É diante dessa “paisagem de morfina”, abrigo dos sem abrigo, que se projeta a visão delirante, o “Delirium Tremens diante do Paraíso”, que abre a segunda estrofe. A obra *Dom Casmurro*, é mencionada como leitura dos veterinários que passam lentos, sugerindo talvez o estado de espírito sorumbático de alguns dos frequentadores da praça. O clima geral é de abandono, e esse é um tema recorrente de *Paranóia*: a Criação abandonada pelo Criador, a obra (*Dom Casmurro*) que assombra o mundo dos vivos abandonado pelo autor. Os dois últimos versos do poema terminam reforçando o caráter visionário dessa praça fantasmagórica absorvida pelo inconsciente do eu-lírico, lugar privilegiado de lembranças como a das leituras de Rimbaud, “última sabedora debruçada numa porta santa”.

### **Fotografias:**

Fotografia 27 (página 56): close no rosto da estátua de Álvarez de Azevedo esculpida por Amadeo Zani, visto debaixo na penumbra, um filete de luz sai do ombro da estátua passando pelo pescoço e vai até a boca do poeta; ao fundo, folhagens embaçadas.

Fotografia 28 (página 59): em primeiro plano salames dependurados numa banquinha de feira; à esquerda, o rosto de uma mulher com o cabelo preso num coque.

Fotografia 29 (página 60): close em uma pomba branca provavelmente esculpida em madeira suspensa no ar por um barbante.





4.7 LULLABY POEM FOR ME AND BRUEGEL  
POEMA DE NINAR PARA MIM E BRUEGEL

*“Nobody shelters the knight  
from the delirious world”*

**Murilo Mendes**

*“Ninguém ampara o cavaleiro  
do mundo delirante”*

Murilo Mendes

**I hear thee roaring at documents and crowds  
denouncing thine agony to inarticulate nurses  
Night flickered its supernatural face on stained roofs  
Thy mouth swallowed the blue  
Thy balance loosened with the voices from the raving  
late-night hours  
In night clubs where you ate pickles and read St. Anselm  
on deserted railways  
in unreachable photos  
on damp rooftops of buildings  
in sherry drunkings over tombs**

Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões  
denunciando tua agonia as enfermeiras desarticuladas  
A noite vibrava o rosto sobrenatural nos telhados manchados  
Tua boca engolia o azul  
Teu equilíbrio se desprendia nas vozes das alucinantes  
madrugadas  
Nas boites onde comias pickles e lias Santo Anselmo  
nas desertas ferrovias

nas fotografias inacessíveis  
nos topos umedecidos dos edifícios  
nas bebedeiras de xerez sobre os túmulos

**the leguminous plants wept colliding against the wind  
drugs would increase eye movements  
Picasso's Saltimbanques getting acquainted in a wicked alley  
and the noises crouched on my turbulent eyes  
there is one thing left to say about the thefts  
while cardinals saturate us with blessed advice  
and the Virgin washes her immaculate butt in the baptismal font**

As leguminosas lamentavam-se chocando-se contra o vento  
drogas davam movimentos demais aos olhos  
Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa viela maldita  
e os ruídos agachavam-se nos meus olhos turbulentos  
resta dizer uma palavra sobre os roubos  
enquanto os cardeais nos saturam de conselhos bem-aventurados  
e a Virgem lava sua bunda imaculada na pia batismal

**Memory grinds its teeth  
public secrets pulverized somewhere in America  
still fish sit against the night  
Parque Shanghai is conquered by the moon  
teenagers kiss in the ghost train  
sargeants look plump in the palace of mirrors**

Rangem os dentes da memória  
segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América  
peixes entravados se sentam contra a noite  
O parque Shangai é conquistado pela lua

adolescentes beijam-se no trem-fantasma  
sargentos se arredondam no palácio dos espelhos

**I go through all the stalls**

**running over death angels having ice cream  
the telegraph wires simplify the flood and the drought  
the telephones foreshadow the dissolution of all things  
the landscape cracks bumping into the souls  
the southern wind blows against the solitude of windows and  
raw meat cages**

**I open my arms to the gray lanes of São Paulo**

**and just like a slave I keep on measuring the wavering music of pennants**

Eu percorro todas as barracas

atropelando anjos da morte chupando sorvete  
os fios telegráficos simplificam as enchentes e as secas  
os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas  
a paisagem racha-se de encontro com as almas  
o vento sul sopra contra a solidão das janelas e as  
gaiolas de carne crua

Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo  
e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas

### **Comentário:**

Esse poema começa com uma epígrafe de Murilo Mendes “Ninguém ampara o cavaleiro/ do mundo delirante”, verso do poema “OVERMUNDO”, que, além de homenagear o colega surrealista, serve com uma descrição breve e contundente da condição do eu-lírico de *Paranoia*. No título do poema temos a menção a outro artista, o pintor belga Pieter Bruegel (1525 – 1569), famoso pelas suas pinturas extremamente detalhadas retratando os ritos e as situações cômicas e banais da vida dos camponeses,

sendo um dos primeiros pintores a escolher uma temática não religiosa para suas obras. Temos então um poema que, de acordo com o título, deveria funcionar como uma canção de ninar, ou seja, para amparar o cavaleiro delirante, que no poema de Murilo “não consegue pousar em ponto algum”.

O título pode ser considerado irônico já que o poema é turbulento e se constrói a partir do diálogo com um interlocutor, provavelmente Bruegel, cujos rugidos agonizantes para documentos e multidões, denunciam a inquietude que se reflete nas “vozes das alucinantes madrugadas”. A palavra “onde” enquadra os lugares frequentados pelos flâneurs e as paisagens que eles contemplam, como os saltimbancos de Picasso se encontrando em vielas e a Virgem lavando “sua bunda imaculada na pia batismal”, trazendo o que é elevado para o plano mais baixo e dessacralizado da vida urbana, na qual se come pickles lendo Santo Anselmo numa boate.

Nesse sentido, os poemas de *Paranoia* possuem a mesma tendência do pintor Bruegel de retratar multidões e seus hábitos curiosos, comentando tangencialmente acontecimentos religiosos e políticos de um ponto de vista que varia do inusitado ao nefasto, como os segredos públicos que “pulverizam-se em algum ponto da América” enquanto no parque Shangai, adolescentes “beijam-se no trem-fantasma”. O final do poema é apocalíptico e entrópico, “os telefones anunciam o fim de todas as coisas”, o eu-lírico encarna uma força destrutiva atropelando anjos chupando sorvete e a paisagem toda, adquirindo o aspecto de uma pintura, “racha-se de encontro as almas”. Resta a solidão do observador e o seu corpo reduzido mais uma vez ao esqueleto, “gaiolas de carne crua”; aí o eu-lírico, escravo da sua sensibilidade, segue seu trabalho de registrar a “vacilante música das flâmulas” nas “cinzentas alamedas de São Paulo”.

Na primeira parte do poema, linha 5, adaptei a preposição “nas” em “se desprendia nas vozes” para “with”, obtendo “loosened with the voices”. Muitas vezes precisei traduzir “em”, “no(s)” “na(s)”, pensando em cada caso específico, como a preposição afetava as imagens tresloucadas de *Paranoia*; no caso acima, entendi que as “vozes alucinantes das madrugadas” eram responsáveis por fazer o equilíbrio do interlocutor se desprender; portanto, poderia ser dito que o “equilíbrio se desprendia” com as vozes das madrugadas. Embora, como é possível notar, a sentença não possua um significado estritamente lógico, operando sobre a sensação e não sobre o entendimento,

ainda assim é preciso utilizar certa lógica ao reconstruir as imagens, mesmo que essa lógica seja da ordem do improvável.

Na terceira parte do poema, o último verso é “sargentos se arredondam no palácio dos espelhos”, o que provavelmente diz respeito à distorção dos sargentos que aparecem arredondados diante dos espelhos convexos; por isso, traduzi o verso por “sargeants look plump in the palace of mirrors”. Traduzi o último verso por “and just like a slave I keep on measuring the wavering music of pennants”; em português temos “e como um escravo vou medindo a vacilante música das flâmulas”. Acrescentei em inglês um “just” ao comparativo, para o verso fluir melhor, e interpretei “vou medindo” como uma ação continuada, utilizando “keep on” para destacar esse aspecto de continuidade.

### **Fotografias:**

Fotografia 30 (página 63): close em um letreiro de neon mostrando o pedaço de uma palavra, as três letras visíveis formam “ape” (símio em inglês); acima do letreiro há patas de gárgulas.

Fotografia 31 (página 64): uma garotinha de costas veste uma blusa branca e saia escura; no primeiro plano vemos parcialmente um bebedouro esculpido em pedra.

Fotografia 32 (página 67): peixes grandes empilhados no estande de uma banquinha de feira.

Fotografia 33 (página 68): letreiro de neon iluminado dizendo “Shanghai”; acima, outro letreiro, dessa vez pintado, com as palavras “bandas musicais”, “queima de fogos” e “shows”; do lado esquerdo o desenho de um rosto caricato com um sorriso malicioso usando um chapéu típico da China; do direito, um rosto na penumbra com a língua de fora exibindo uma expressão ensandecida; acima dos dois letreiros, um globo de luz branca maior, que provavelmente é a lua.

Fotografia 34 (página 70): pintura de um gorila exibindo as presas atrás das grades no centro da foto; do lado esquerdo, alguém aparentemente comendo algo de um saquinho (amendoim ou balas talvez); no primeiro plano, uma pessoa de costas.

#### 4.8 MAGICAL WORLD BULLETIN

#### BOLETIM DO MUNDO MÁGICO

**My feet dream suspended over the Abyss  
my scars tear up the crystal clear pouch  
I have no more than two glassy eyes and I am an orphan  
there was a flow of sick flowers in the suburbs  
I wish I could plant a snooker cue on a fixed star  
at the door of the beer joint I am confused as always but the galleries of  
my skull do not hate the drum of bones any longer**

Meus pés sonham suspensos no Abismo  
minhas cicatrizes se rasgam na pança cristalina  
eu não tenho senão dois olhos vidrados e sou um órfão  
havia um fluxo de flores doentes nos subúrbios  
eu queria plantar um taco de snooker numa estrela fixa  
na porta do bar eu estou confuso como sempre mas as galerias do  
meu crânio não odeiam mais a batucada dos ossos

**schools and funeral cars are deserted  
along the sidewalks long-lasting delirium grows  
handfuls of skeleton are thrown into the trash  
I think of the gold scorpions and I am happy  
neon signs sing on the roofs  
I might open my eyes so the moon can make the most of the scared clouds  
but the purple sky is a supreme vision  
my face whitens with the liquor  
I am a naked solitude tied to a utility pole  
telephonic wires get entangled in my esophagus  
on secluded pavings my friends make a fugitive mannequin  
my eyes go blind my mind cracks against a hubcap**



### **my disjointed soul rolls on by**

colégios e carros fúnebres estão desertos  
pelas calçadas crescem longos delírios  
punhados de esqueletos são atirados no lixo  
eu penso nos escorpiões de ouro e estou contente  
os luminosos cantam nos telhados  
eu posso abrir os olhos para a lua aproveitar o medo das nuvens  
mas o céu roxo é uma visão suprema  
minha face empalidece com o álcool  
eu sou uma solidão nua amarrada a um poste  
fios telefônicos cruzam-se no meu esôfago  
nos pavimentos isolados meus amigos constroem um manequim fugitivo  
meus olhos cegam minha mente racha-se de encontro a uma calota  
minha alma desconjuntada passa rodando

### **Comentário:**

Agora estamos diante de um poema intitulado boletim que possui elementos de um cartão postal, no sentido de que manda novidades de um lugar distante (o mundo mágico) para outro (o mundo real). Os pés do eu-lírico, símbolo da estabilidade e da ligação com o mundano, estão suspensos no “Abismo”; e o mundo mágico, uma espécie de submundo nesse caso, equivale ao inconsciente. Trata-se de uma imersão na interioridade do eu, por isso os “olhos vidrados”, que denotam um corpo ausente e uma mente distante perdida no desejo de “plantar um taco de snooker numa estrela fixa”; há também uma “batucada dos ossos”, que talvez seja o estimulante responsável pelo transe.

Dessa vez, ao contrário da praça, temos um ambiente deserto, um colégio e carros fúnebres abandonados; mas esse isolamento é bem-vindo para o eu lírico, que se sente feliz pensando “nos escorpiões de ouro”, caminhando pelas ruas vazias ouvindo o canto dos luminosos nos telhados e contemplando a lua com os olhos voltados para dentro, pois o “céu roxo” das pálpebras cerradas é “uma visão suprema”. A solidão deixa-o

paralisado, “amarrado a um poste”, enquanto seus amigos em “pavimentos isolados” se distraem construindo “um manequim fugitivo”. Como num acidente de carro, a mente “racha-se de encontro a uma calota”, e sua “alma desconjuntada passa rodando”. A solidão é uma forma de êxtase, e a cegueira é uma forma de solidão, assim os olhos cegam mas o sujeito ainda é capaz de entrar em comunhão com a noite.

Na segunda parte do poema, segunda linha, traduzi “pelas calçadas crescem longos delírios” por “along the sidewalks long-lasting delirium grows”, desdobrando “longos delírios” em “long-lasting” para recriar no inglês a dimensão da durabilidade estendida desses delírios. Na linha 6, traduzi “eu posso abrir os olhos para a lua aproveitar o medo das nuvens/ mas o céu roxo é uma visão suprema” por “I might open my eyes so the moon can make the most of the scared clouds/ but the purple sky is a supreme vision”. Interpretei “posso” no sentido de haver a possibilidade, algo que o eu lírico talvez fizesse para “a lua aproveitar o medo das nuvens”. O “mas” que aparece no verso seguinte parece sugerir que o eu-lírico preferiu não abri-los; nesse caso a visão suprema do céu roxo seria a visão interna de uma imagem mental. Utilizei “can” no sentido de poder fazer algo (ter a capacidade) e também a expressão “to make the most of something”, obtendo “so that the moon can make the most of the scared clouds” (“para a lua aproveitar o medo das nuvens”). Não me agradou a possibilidade de traduzir “aproveitar” por “enjoy” (obter prazer com algo), que resultaria em “enjoy the scared clouds”.

### **Fotografias:**

Fotografia 35 (página 73): um caminhão visto de costas; na traseira é possível ler metade da palavra “reciclagem” e também as palavras “tel” e “zona”; em cima vemos a silhueta de dois homens; ao fundo árvores.

Fotografia 36 (página 74): close no que aparenta ser uma visão de dentro da caçamba do caminhão de reciclagem cheia de galhos e folhas retorcidas.

Fotografia 37 (página 76): close na distribuição de fios elétricos e telefônicos emaranhados no topo de um poste.

#### 4.9 THE LOUDNESS OF THE SCREAM

#### O VOLUME DO GRITO

**I dreamed I was a Seraph and São Paulo's whores pressed on through  
the exasperating density  
pinkeyed statues give me brotherly looks  
lit up corpses chatter mildly at the foot of a business card  
college graduates have sex with blenders like the pederasts whose  
very sanctity deceives mockers  
rooftop terraces adorned with ferns and suicides where the magic confessions  
can also cause such passions  
rotten clocks invisible turbines ashen bureaucracies  
armored brains blind alembics demonic overpasses  
capitals removed from Time and Space and an S.A. Corporation  
conducting the illusion of perfect Goodness**

Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na  
densidade exasperante  
estátuas com conjuntivite olham-me fraternalmente  
defuntos acesos tagarelam mansamente ao pé de um cartão de visitas  
bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja  
santidade confunde os zombeteiros  
terraços ornados com samambaias e suicídios onde também as confissões  
mágicas podem causar paixões de tal gênero  
relógios podres turbinas invisíveis burocracia de cinza  
cérebros blindados alambiques cegos viadutos demoníacos  
capitais fora do Tempo e do Espaço e uma Sociedade Anônima  
regendo a ilusão da perfeita Bondade

**the gramophones dance on the pier  
the Pure Spirit vomits a round of anti-aircraft applause**

The Arithmetic Man counts aloud the minutes we have left  
    contemplating the atomic bomb as his own mirror  
I meet Lorca in one of Lapa's hospitals  
the Virgin assassinated in a brothel  
shipyards plagued with whooping cough *banderillas* piercing my Taboo  
I drank tea with *perviting* so everyone could shake my electric  
    hand  
the clouds scratched moustaches while thou masturbated ragingly all over  
    the dead body still warm of thy youngest daughter  
the moon has violent hemoptysis in the nitrate sky  
God killed himself with a Spanish razor  
    his arms fall off  
    his eyes fall off  
    his genitals fall off  
    death's Jubilee  
o roses o archaengels o madness seizing the blue mourning suspended from my  
    voice

os gramofones dançam no cais  
o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo  
O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam  
    contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho  
encontro com Lorca num hospital da Lapa  
a Virgem assassinada num bordel  
estaleiros com coqueluches espetando *banderillas* no meu Tabu  
eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão  
    elétrica  
as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o  
    cadáver ainda quente de tua filha menor  
a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato  
Deus suicidou-se com uma navalha espanhola

os braços caem

os olhos caem

os sexos caem

Jubileu da Morte

ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha

voz

### **Comentário:**

O eu-lírico começa relatando um sonho onde era um “Serafim”, anjo da mais alta hierarquia que está conseqüentemente mais próximo de Deus. Junto dele, “as putas de São Paulo avançavam na densidade exasperante”, atravessando uma cidade povoada por estátuas com conjuntivite, defuntos, bacharéis, pederastas, zombeteiros e, finalmente, uma Sociedade Anônima responsável por reger a ilusão da perfeita bondade. Por detrás das imagens de defuntos e seus cartões de visitas, de bacharéis que praticam sexo com liquidificadores, dos zombeteiros desorientados diante dos pederastas e, até mesmo dos terraços ornados com samambaias, espreitam a morte do espírito, o suicídio, a podridão, a burocracia, a mente obtusa, a cegueira, e etc, todas essas coisas que a ilusão da perfeita bondade não é capaz de disfarçar; as máscaras necessárias para o convívio em uma sociedade dita civilizada são frágeis e deixam entrever uma realidade mais bruta e visceral; a inibição exagerada do desejo e do gozo ocasionam neuroses e distúrbios psicológicos e cabe a essa mesma “Sociedade Anônima” regulá-los satisfatoriamente, para além de instaurar a ilusão hipócrita e insustentável de uma “perfeita Bondade”. Nesse sentido, o volume do grito talvez seja essa voz que irrompe do sujeito tencionado até o seu limite por uma máscara castradora que mortifica o corpo e desencoraja a criatividade e a diferença.

Na segunda estrofe, diante da dança dos gramofones no cais, o “Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo”, surgem palavras que pertencem a um vocabulário belicoso. O aplauso que deveria demonstrar admiração, se dá em forma de vômito, como um projétil antiaéreo; o “Homem Aritmético”, provavelmente um membro da “Sociedade Anônima”, cujo entendimento do que vem a ser a ciência é restrito e deturpado,

contempla “a bomba atômica como se fosse seu espelho”. Enquanto isso, o eu-lírico se encontra com Lorca na Lapa, a Virgem Maria é assassinada em um bordel e o eu-lírico demonstra seu bom humor narrando que “bebia chá com pervitin” para que todos apertassem sua “mão elétrica”; a violência e o elemento cômico aparecem lado a lado com frequência. Mas, logo em seguida, temos duas das imagens mais fortes do livro todo, no melhor estilo dos *Cantos de Maldoror*: um pai de família se masturba colericamente sobre o cadáver da filha menor e Deus se suicida com uma navalha espanhola, os membros decepados caem num verdadeiro “Jubileu da Morte”, e o poema se encerra com o lamento do eu-lírico que identifica a loucura se apoderando do “luto azul suspenso na minha voz”.

Na segunda parte do poema, o segundo verso, “o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo”, traduzi por “The Pure Spirit vomits a round of anti-aircraft applause”, aproveitando a coincidência da palavra “round” nas expressões “a round of applause” (uma salva de palmas) e “round of shots” (salva de tiros), já que “aplausos antiaéreos” parece sugerir algo como “mísseis vomitados de louvor e aprovação”. No último verso da última parte do poema, traduzi “luto azul suspenso na minha voz” por “blue mourning suspended from my voice”. A dificuldade aqui foi pensar na preposição mais apropriada para recriar “suspenso na minha voz”, uma vez que, suspenso pode se referir tanto a algo pendendo de outra coisa numa posição mais elevada, ou ter o sentido de interrompido. Acabei chegando à conclusão que o fato de o luto estar “suspenso” evocava a imagem de uma voz carregada desse “luto azul”, ou seja, que traz consigo esse luto. Dessa forma, obtive “suspended from my voice”, pois assim, pude manter a possibilidade de leitura em que a voz foi afastada, está suspensa, interrompida (o que é conveniente tratando do verso final do poema) pelo luto, significado que em inglês felizmente também se constrói com “from” (como em “he was suspended from school”).

### **Fotografias:**

Fotografia 38 (página 79): em primeiro plano, close na estátua da cabeça de um leão corroída e desbotada com manchas brancas nos olhos; alinhada logo atrás do leão, vemos desfocada a representação (pintura ou escultura) do rosto de um homem.

Fotografia 39 (página 80): pessoas com cartazes em meio a árvores; ao fundo a estátua do que parece ser um padre de costas brandindo uma cruz.

Fotografia 40 (página 82): close em um anel luminoso desfocado que remete a uma auréola.



4.10 JORGE DE LIMA, CHAOS' PAMPHLETEER

JORGE DE LIMA, PANFLETÁRIO DO CAOS

**It was on the 31st of December in 1961 that I understood you Jorge de Lima  
while I walked on the city squares flustered by the melancholy inhabiting  
my memory devoured by blue  
I managed to unriddle thy night games  
unmistakable among the flowers  
unisonant in thy head of silver and amplified plants  
how thine eyes grow in the landscape Jorge de Lima and how thy mouth  
trembles on the boulevards oxidated by mist  
a constellation of gray wears itself out in the seamless contemplation  
of thy tunic  
and a million fireflies bearing peculiar tattoos on the belly  
shatter themselves against the nests of Eternity  
it is now in this moment of ferment and agony that I summon thee great moonstruck  
dear and peculiar professor of Chaos convinced that thy name must  
dwell like a charm on the lips of every boy**

Foi no dia 31 de dezembro de 1961 que te compreendi Jorge de Lima  
enquanto eu caminhava pelas praças agitadas pela melancolia presente  
na minha memória devorada pelo azul  
eu soube decifrar os teus jogos noturnos  
indisfarçável entre as flores  
uníssonos em tua cabeça de prata e plantas ampliadas  
como teus olhos crescem na paisagem Jorge de Lima e como tua boca  
palpita nos bulevares oxidados pela névoa  
uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil  
de tua túnica  
e um milhão de vaga-lumes trazendo estranhas tatuagens no ventre  
se despedaçam contra os ninhos da Eternidade

é neste momento de fermento e agonia que te invoco grande alucinado  
querido e estranho professor do Caos sabendo que teu nome deve  
estar como um talismã nos lábios de todos os meninos

### **Comentário:**

Aqui, o interlocutor é Jorge de Lima, e o seu epíteto é “panfletário do caos”. Nos primeiros versos, o eu-lírico demarca com exatidão no tempo o momento de sua epifania, quando finalmente compreendeu seu interlocutor. Essa compreensão súbita se dá a partir do ato de caminhar pelas praças agitadas e também pelo funcionamento da memória dele, “devorada pelo azul”. É nessa encruzilhada que podem ser decifrados os “jogos noturnos” de Jorge; a seguir, o estado paranoico do eu-lírico passa a ver o próprio Jorge se revelando nos detalhes da paisagem, a boca palpitando nos bulevares e etc. O verso “uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil da tua túnica” aponta para um diálogo com o poema “A túnica inconsútil” de Jorge de Lima.

O poema assume então a forma de invocação: o eu-lírico reconhece o interlocutor como “grande alucinado querido e estranho professor do Caos”, alçando-o, com essa homenagem, ao posto de mestre e constatando que Jorge de Lima deveria ser lido e absorvido pela juventude, de modo que estivesse sempre “como um talismã nos lábios de todos os meninos”.

Na linha 9, no verso “uma constelação de cinza esboroa-se na contemplação inconsútil de tua túnica”, o verbo “esboroar-se”, que significa algo como virar pó, traduzi como “to wear itself out”, desgastar-se, desfazer-se, pensando na desintegração da “constelação de cinza” operada pela contemplação da “túnica inconsútil”. Na linha 13, optei por traduzir “alucinado”, uma das características que Piva atribui elogiosamente a Jorge de Lima, por “moonstruck”, tendo em vista a conotação mais leve desse adjetivo, que está mais para a imagem do sonhador do que para a do louco hospitalizado. Nos dois últimos versos do poema, traduzi “teu nome deve estar com um talismã nos lábios de todos os meninos” por “thy name must dwell like a charm on the lips of every boy”, utilizando o verbo “dwell”, que significa “estar” mas também “morar”, “residir”, contribuindo para a vida da imagem no inglês.

**Fotografias:**

Fotografia 41 (página 84): primeiro plano, arbustos; segundo plano, chão de terra coberto de galhos e folhas; à esquerda, lata de óleo para motor da marca Esso.

#### 4.11 STENAMINA BOAT

##### STENAMINA BOAT

*“Prepara tu esqueleto para el aire”*

García Lorca

**I wish I were an angel by Piero della Francesca**

**Beatrice stabbed in a dark alley**

**Dante playing the piano at twilight**

**I think about life I am taken by contemplation**

**gloomy I look at the silhouette of things copulating in chaos**

**I claim an instantaneous legend for my Dead Sea**

**Time and Space rest on my forearm as an idol**

Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca

Beatriz esfaqueada num beco escuro

Dante tocando piano ao crepúsculo

eu penso na vida sou reclamado pela contemplação

olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos

Eu reclamo uma lenda instantânea para o meu Mar Morto

Tempo e Espaço pousam no meu antebraço como um ídolo

**there is a bone carrying a denture**

**I see Lautreamont in a dream at the stairs of Santa Cecília**

**he waits for me at Largo do Arouche on the shoulder of a sanctuary**

**this morning trees were in a Coma**

**my love spat embers onto the butts of madmen**

**there were inkwells medals blazed skeletons flakes dahlias**

**exploding in the blood-soaked asshole of the orphans**

**visionary boys suburban archaengels entrails in ecstasies pinned**

**to atomic urinals**

**my madness reaches the extension of a promenade  
the trees cast pamphlets against the gray sky**

há um osso carregando uma dentadura  
Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília  
ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário  
hoje pela manhã as árvores estavam em Coma  
meu amor cuspiu brasas nas bundas dos loucos  
havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d'álcool  
explodindo no cu ensanguentado dos órfãos  
meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtases alfinetados  
nos mictórios atômicos  
minha loucura atinge a extensão de uma alameda  
as árvores lançam panfletos contra o céu cinza

**Comentário:**

O título original do poema já está em inglês, e é seguido de um verso do poeta Garcia Lorca em forma de epígrafe: “prepara tu esqueleto para el aire”. Mais uma vez temos o esqueleto e sua simbologia de despojamento: os ossos estão em contato com o ar, uma vez que não há mais órgãos, carne, sangue e pele para revesti-los. O barco de stenamina, por sua vez, parece se referir a uma viagem com esse estimulante; o barco representa o veículo que opera uma travessia, uma passagem para outro estado. O poema de onde veio o verso de Lorca se chama “Ruína”; nele, além das transformações ágéis de imagens em outras imagens disparatadas (“Logo se viu que a lua/ era uma caveira de cavalo/ e o ar uma maçã escura”), também temos palavras-chave que contribuem para compor a paisagem urbana semiapocalíptica em diversos poemas de *Paranoia*, como: “caveira”, “lua”, “luzes”, “gota”, “pomba”, “nuvens”, “janela”, “céu”, “sangue”, “cabeleiras”, etc. O uso frequente do “tu” como pronome de tratamento e a perversidade gratuita quase como um dado da natureza (“Eu vi chegar as ervas/ e lhes joguei um cordeiro que balia/ sob seus dentinhos e bisturis”) também são marcas que aproximam

*Paranoia de Poeta em Nova York*. Mas o traço principal que liga os dois é provavelmente algo que não pode ser capturado em um só verso: trata-se de um sentimento de estrangeirismo ligado a maneira de experimentar o espaço urbano linguisticamente. Não é por acaso que os dois tiveram uma infância marcada pelo ambiente rural; Piva na fazenda do pai em Analândia, e Lorca em Fuente Vaqueros, um pequeno vilarejo ao sul da Espanha, onde o pai também era fazendeiro e comerciante de açúcar.

Temos, nos primeiros versos, a exteriorização dos desejos do eu-lírico, que gostaria de ser o pintor Piero della Francesca, a Beatriz de Dante e o próprio Dante; há uma identificação com essas figuras históricas que viveram em outras épocas, um anseio de vestir suas carnes e cumprir uma função histórica, ainda que isso signifique ser esfaqueado em um beco. Essa meditação, que consiste em contemplar “as coisas copulando no caos”, está ligada a um sentimento melancólico e nostálgico. O autor anseia pela sua própria glória e reclama uma lenda para o seu Mar Morto. O Tempo e o Espaço se tornam familiares e não tiranos, são ídolos pousados no ombro do eu-lírico, exercendo sobre ele o peso de suas limitações, peso que, paradoxalmente, faz com que o eu-lírico sonhe com outras vidas, em lugares e momentos distantes.

A segunda estrofe retoma o tema ósseo: dessa vez, uma dentadura é mencionada, talvez sugerindo que nessa redução do corpo a unidade mínima da vida subsiste ainda alguma forma de individualidade, já que é possível identificar alguém pela sua dentição, tão singular quanto uma assinatura de DNA. A próxima aparição é de Lautréamont nas escadas de Santa Cecília, esperando pelo eu-lírico no largo do Arouche; na impossibilidade de ser Dante, o sonho passa a povoar São Paulo com essas figuras anacrônicas. O aparecimento de Lautréamont é suficiente para despertar a virulência do eu-lírico, que se recorda de um episódio de fúria vivido pela manhã: “meu amor cuspiu brasas na bunda dos loucos/ havia tinteiros medalhas esqueletos vidrados flocos d’álcool explodindo no cu ensanguentado dos órfãos”, então, o delírio se intensifica e a loucura “atinge a extensão de uma alameda”. No último verso, as folhas das árvores que se desprendem ao vento se tornam panfletos lançados “contra o céu cinza”, criando uma imagem onde a natureza se propaga ao mesmo tempo que faz propaganda de um mundo mais verde em oposição ao céu cinzento da cidade industrial de São Paulo. A árvore, assim como Jorge de Lima, também é uma panfletária do caos. Na segunda parte do

poema, linha 6, optei por traduzir “esqueletos vidrados” por “blazed skeletons” tendo em vista que “blazed” é uma gíria utilizada como “fissurado”, ou “noiado” no português.

**Fotografias:**

Fotografia 42 (página 87): close na copa de uma árvore com galhos longos e finos, quase desfolhados por inteiro.

Fotografia 43 (página 88): close em manequim (sem braços) com peruca e maquiagem vestindo malha listrada.

4.12 SEALED POEM

POEMA LACRADO

**my plurisexual hug around your  
nickel-plated image  
where the scream  
slides smoothly on still breasts  
the  
miniature theatrical play debuting for the moonstruck ones  
and the  
kids placed cruise ships into tubs  
with warm water  
Worm-eaten oakum evening  
and peaches with marshmallow at *Lanches Pancho***

meu abraço plurissexual na sua  
imagem níquelada  
onde o grito  
desliza suavemente nos seios fixos  
a  
diminuta peça teatral estreando para os alucinados  
e as  
crianças instalavam transatlânticos nas bacias  
de água morna  
Tarde de estopa carcomida  
e pêssego com marshmallow no Lanches Pancho

**my small studio apartment crowded by my drunk  
friends  
Miles Davis at 90 miles per hour  
tracking my visions like a demon  
a nameless avenue and a Parker ballpoint**



**on my manuscripts  
and the angels picking psychomantic germs  
inside Taxi cabs  
my hallucinations causing the erection of Whitman's pubic hair  
o sleepless window which the rain  
opens so desperate!  
o delirium of black women at the exit of  
prisons!**

meu pequeno estúdio invadido por meus amigos  
bêbados  
Miles Davis a 150 quilômetros por hora  
caçando minhas visões como um demônio  
uma avenida sem nome e uma esferográfica Parker  
nos meus manuscritos  
e os anjos catando micróbios psicomânticos  
dentro dos Táxis  
minhas alucinações arrepiando os cabelos do sexo de Whitman  
ó janela insone que a chuva  
abre desesperada!  
ó delírio das negras à saída das  
prisões!

**the drinks parade before my friends  
inebriated on the carpet  
Saratoga Springs  
Kummel Cocktail  
my souls are being hanged  
with dogfish intestines  
my books float horribly  
on the window ledge my best friend**

**plays the prophet**

**in my brain eight thousand fireflies**

**babble and die**

os drinks desfilam diante dos amigos

embriagados no tapete

Saratoga Springs

Kummel Coquetel

minhas almas estão sendo enforcadas

com intestinos de esqualos

meus livros flutuam horivelmente

no parapeito meu melhor amigo

brinca de profeta

no meu cérebro oito mil vagalumes

balbuciam e morrem

### **Comentário:**

Esse poema se destaca pela sua disposição espacial menos ortodoxa, com as palavras espalhadas pela página de maneira a sugerir uma cadência através do modo pelo qual estão arranjadas. Trata-se de um ritmo que se impõe aos olhos tanto quanto aos ouvidos. O poema se abre com os versos “meu abraço pluri-ssexual na sua/ imagem niquelada” e prossegue com uma variedade de imagens que poderiam ser envolvidas por esse abraço, abrangendo episódios banais como uma criança brincando com um barquinho na banheira e um tarde passada numa lanchonete comendo pêssego com marshmallow. É um poema de recordação que envolve, ou sela, como que por meio de um lacre, lembranças fragmentárias cunhadas como moedas de níquel.

Na segunda estrofe, Miles Davis é mencionado e a disposição das palavras no papel, como se dançassem cheias de movimento, parece se justificar pela influência do ritmo do jazz e da embriaguez dos amigos espremidos no seu “pequeno estúdio”. Nesse ambiente de celebração, flagramos o eu-lírico com uma caneta esferográfica Parker, e é

como se tivéssemos acesso aos bastidores de um momento de escrita de *Paranoia*; presenciamos as visões do eu-lírico sendo perseguidas por Miles que é “como um demônio” implacável “a 150 quilômetro por hora”. Há guinadas inusitadas, como no verso “e os anjos catando micróbios psicomânticos/dentro dos Táxis”, que tem a ressonância de um escritor como Burroughs e, logo em seguida, as alucinações verbais se tornam eróticas e dignas de arrepiar “os cabelos do sexo de Whitman”.

Em meio a exclamações sobre janelas insones e o delírio das negras, drinks que soam tão sofisticados quanto cafonas como “Saratoga Springs” e “Kummel Coquetel” circulam entre os convidados, até as almas do eu-lírico serem enforcadas “com intestinos de esqualos” e o sono chegar ao seu cérebro, que se apaga como “oito mil vaga-lumes” que “balbuciam e morrem”.

Na primeira parte do poema, última linha, decidi preservar o nome do “Lanches Prado”, estabelecimento onde se come pêssego com *marshmallow*, guardando assim a especificidade e o caráter único do ponto de encontro, ao invés de traduzir o nome próprio por “Prado Snacks”; porém, utilizei o itálico para sinalizar estrangeirismo. Na segunda parte do poema, linha 4, quando o eu-lírico diz que Miles Davis está “caçando minhas visões como um demônio”, optei pelo verbo “tracking” que significa “rastrear” (e por extensão caçar), mas possui uma reminiscência da palavra “track”, utilizada no sentido de “faixa musical”, pensando no contexto do poema que dá a entender que os amigos estão ouvindo jazz embriagados.

### **Fotografias:**

Fotografia 44 (página 90): silhueta de três homens conversando na penumbra, aparentemente em algum bar.

Fotografia 45 (página 91): homem de óculos gesticulando e lendo ou dizendo algo, provavelmente em uma espécie de anfiteatro.

Fotografia 46 (página 94): pessoas passeando no cemitério, no centro da foto, um jovem inclinado sobre um cercado olha para baixo com curiosidade.

Fotografia 47 (página 95): close de uma lápide exibindo uma foto com o rosto apagado da mulher que jaz ali, com o nome “Lydia” gravado e as datas de nascimento e óbito dela; à esquerda, fragmentos de palavras em um epitáfio cortado pelo enquadramento.

#### 4.13 L'OVALLE DELLE APPARIZIONI

##### L'OVALLE DELLE APPARIZIONI

*"... e quindi il vivere è di sua  
propria natureza uno stato violento"*  
Leopardi

**I wish I could see the faces of the strange Kindness' ambassadors when they  
saw me passing through the muddy roses fermenting on the back streets where  
Death is such as a beatdown  
bells tinkle attached to wings of angels who fly over  
both the cities they roam and the cities they abandon are empty  
sound death time green bones will energy and the habitual crazy  
old ladies handing out bonbons to poor boys**

Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me  
vissem passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde  
a Morte é tal qual uma porrada  
tilintam campainhas nas asas dos anjos que vão passar  
tanto as cidades que percorrem como as cidades que abandonam estão vazias  
som morte tempo ossos verdes vontade energia e as habituais velhas  
loucas distribuindo bombons aos meninos pobres

**the dysenteric whistle of factories kicking out slaves  
ballet dancers bringing the foul disgusting sea odors from fjords losing their sanity  
behind the inscrutable construction hoardings  
thick slices of shadow under eyes beat by alcohol  
titanic shafts set up in the mind where heterosexuality longs to  
eat us alive  
rampant births extracting angular maggots  
and the kids performing harakiri to the sound of Lohengrin  
over the dreary pavings the welkin is distant like never before**

**we taste the desperate hope that comes along each ritual flavor  
while our guts agonize in the harmless stems of the hydrangeas**

o apito disentérico das fábricas expulsando escravos  
bailarinos trazendo a maresia nojenta dos fiordes endoidecendo atrás  
dos tapumes indevassáveis  
grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool  
eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos  
comer vivos  
partos desenfreados extraíndo larvas angulosas  
e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin  
sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca  
nôs provamos a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual  
enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias

#### **Comentário:**

O título desse poema é uma referência à pintura homônima do italiano Carlo Carrà (1881 – 1966), que depois de conhecer Giorgio de Chirico (1888 – 1978) em 1917, com quem fundou o movimento artístico da Pintura Metafísica, que mais tarde influenciaria os surrealistas, passou a incluir manequins (aparecem em *Paranoia* no poema “Visão 1961”, “Boletim do Mundo Mágico” e “Meteoro”) em suas pinturas de natureza morta que apresentam um estilo simplificado para enfatizar a realidade de objetos ordinários. *Paranoia* também busca essa dimensão enigmática de mistério e erotismo ao retratar cenas banais do cotidiano moderno imbuindo a cidade e seus habitantes com o fascínio de quem sacraliza e profana o que não é necessariamente nem uma coisa e nem a outra. Temos ainda uma epígrafe, a citação é de autoria do italiano Giacomo Leopardi (1798 – 1837), e significa algo como: “...e portanto, viver é por natureza um estado violento”.

O primeiro verso do poema é “Eu queria ver as caras dos estranhos embaixadores da Bondade quando me vissem passar entre as rosas de lama fermentando nas ruelas onde

a morte é tal qual uma porrada”. A porrada é justamente essa violência inerente ao viver, à qual estão todos sujeitos. “Embaixadores da Bondade” retoma a “Sociedade Anônima regendo a ilusão da perfeita Bondade” no poema “O Volume do Grito”. A recorrência desses temas, e de personagens como Lautréamont, faz de *Paranoia* uma obra extremamente coesa, apesar da aparente incoerência; ou seja, apesar de no mesmo poema as imagens oscilarem bruscamente do cômico ao obsceno, passando pelo hediondo, os poemas podem ser identificados como partes do mesmo todo graças a esses ganchos temáticos e figuras recorrentes que criam um efeito sinérgico.

Contrastando com a primeira estrofe, na qual anjos sobrevoam cidades vazias, predominando objetos e seres inanimados (exceto pelas velhas loucas que distribuem bombons), a segunda estrofe é povoada por “escravos”, “bailarinos”, “olhos vencidos pelo álcool”, “larvas angulosas”, “crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin” (opéra de Richard Wagner) e hortênsias. Se o poema de Piva não é exatamente uma natureza morta, onde os sobreviventes na verdade são condenados, afligidos pela disenteria, o fedor, o alcoolismo, a homossexualidade nociva e provam “a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual”, enquanto as “tripas agonizam”, certamente, tem muito em comum com a miscelânea infernal daquelas pinturas de Hieronymus Bosch (1450 – 1516) (mestre de outro pintor que aparece no título de um poema de *Paranoia*, Pieter Bruegel), famosas pelo seu aspecto de pesadelo delirante.

Na primeira parte do poema, terceira linha, traduzi “uma porrada” por “a whop”, que está mais próximo de “uma sova”, o que me pareceu mais apropriado do que outras possibilidades como “a blow”, “a brawl”, “a strike”, etc, já que nenhuma dessas parece capturar a intensidade e, ao mesmo tempo, a manha na palavra “porrada”. Traduzi, na segunda parte do poema, quinta linha, “eixos titânicos montados na mente onde a homossexualidade quer nos comer vivos” por “titanic shafts set up in the mind where heterosexuality longs to eat us alive”; assim, “set up” sugere que os “eixos titânicos” estão posicionados e instalados na mente e o verbo “querer” ganha mais força de modo a reforçar o desejo da homossexualidade de nos devorar. Na linha oito, o verso “e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin”, ficou em inglês “and the kids performing harakiri to the sound of Logengrin”; optei por “performing”, mais uma vez, convencido de que esse verbo funciona melhor na construção da imagem em inglês,

pensando no harakiri como arte e como ritual que se executa, é performado. Na linha debaixo, traduzi “o firmamento está distante como nunca” por “the welkin is distant like never before”, utilizando a expressão “like never before” para reproduzir o sentido do nosso “como nunca” que poderia ser desdobrado facilmente em “como nunca antes”.

### **Fotografias:**

Fotografia 48 (página 99): ao fundo, uma mulher sorrindo pintada na parede com o rosto descascado; à direita, um homem arregaçando as calças se prepara para descer de uma elevação; embaixo, cabeças de um grupo de jovens; e à direita, a cabeça de um policial vestindo quepe.

Fotografia 49 (página 100): rua com pessoas caminhando e fileira de árvores à esquerda; acima, uma sucessão de letreiros suspensos com os dizeres “Consul Hotel” e “Andreotti papelaria e tipografia”.



#### 4.14 RUA DAS PALMEIRAS

##### RUA DAS PALMEIRAS

**My vision with the hair up stuck on the rumours of a street the sun making  
blinds bloom from behind the future  
my impulse to conquer Earth violently walking down a worn-out  
street  
my vertigo drinking up the soul violently along an unfamiliar street  
the insects the clouds sew up the reddish space of a toothless sky  
the kitchen-maids set themselves in balconies to scream  
the blood ferments under floor boarding planks  
girls go out holding hands their nails unmarked by the Evening  
where is thy soul every time that the old Angel conquers the trees  
with his semen?**

Minha visão com os cabelos presos nos rumores de uma rua o sol fazendo  
florescer as persianas por detrás do futuro  
meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua  
gasta  
minha vertigem entornando a alma violentamente por uma rua estranha  
os insetos as nuvens costuram o espaço avermelhado de um céu sem dentes  
as copeiras se estabelecem nas sacadas para gritar  
o sangue fermenta debaixo das tábuas  
meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde deixe marca nas unhas  
onde está tua alma sempre que o velho Anjo conquista as árvores  
com seu sêmen?

**the airplanes unleash a metallic longing on the other side of the world  
pillars of vomit falter through the eyes of madmen  
dead babies' bodies point towards an empty city square  
the construction hoarding the shades my delirium about to be obliterated by**

**twilight**  
**stainless souls floating over the season of sweaty agonies**  
**the words cover with dark strokes the telephone wires**  
**in the air in the wind in the puddles the mouths rot while the night**  
**sobs at the top of a bridge**

os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo  
colunas de vômito vacilam pelos olhos dos loucos  
corpos de bebês mortos apontam na direção de uma praça vazia  
o tapume os vultos meu delírio prestes a serem obliterados pelo  
crepúsculo  
almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas  
as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos  
no ar no vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite  
soluça no alto de uma ponte

#### **Comentário:**

Temos aqui outro poema nascido de uma visão do eu-lírico que, andando pela Rua das Palmeiras durante o entardecer sente o “impulso de conquistar a Terra violentamente”. É notável como se dá a chegada da noite: no primeiro verso, temos “o sol fazendo florescer as persianas por detrás do futuro”, depois, “os insetos e as nuvens costuram o espaço avermelhado de um céu sem dentes” e, em seguida, o sangue fermenta “debaixo das tábuas”. Quando a “Tarde” finalmente se esvai, “meninas saem de mãos dadas” e, no final da primeira estrofe, a ideia de conquista é retomada, dessa vez, através de uma indagação: “onde está tua alma sempre que o velho Anjo conquista as árvores com seu sêmen?”; assim podemos entender melhor o que o eu lírico quer dizer com “conquistar a Terra violentamente”.

Na segunda estrofe, o poema descamba para uma paisagem devastada. Primeiro, os aviões aumentam a distância entre o eu-lírico e o mundo que ele deseja conquistar vigorosamente; a partir daí as imagens refletem esse sentimento de desolação: há

“colunas de vômito”, “corpos de bebês mortos”, os delírios são arrebatados pelo crepúsculo, e a “saudade metálica” que os aviões despertam encontra seu contraponto nas “almas inoxidáveis”. As criações do homem – o avião e o telefone, cujos fios estão cobertos de palavras que fazem “carícias negras” – são instrumentos que apelam para o nostálgico, lembretes da condição do humano de exilado. Nos últimos versos, as próprias bocas apodrecem anunciando o fim do poema e a noite “soluça do alto de uma ponte”.

Na primeira parte do poema, linha 7, traduzi “as copeiras se estabelecem nas sacadas” por “the kitchen-maids set themselves in balconies”, utilizando o verbo “set” com o sentido de “colocar-se” para transmitir a estranheza de “se estabelecer” usado como “se posicionar”. Na linha abaixo, achei necessário traduzir “tábua” por “floor boarding planks” para se aproximar da imagem que temos em português, a tábua utilizada no piso trabalhado, sob a qual “o sangue fermenta”. Na linha 8, traduzi “meninas saem de mãos dadas sem que a Tarde deixe marca nas unhas” por “girls go out holding hands their nails unmarked by the Evening”, reorganizando a ordem dos elementos na frase de modo a não prejudicar o fluxo e a velocidade com que a imagem se desenha através das palavras. Me parece que uma tentativa de traduzir “sem que a Tarde deixe marca nas unhas” sem alterar a ordem dos segmentos da frase tornaria a imagem desengonçada, deixando de fora a graciosidade do verso no português.

Na segunda parte do poema, traduzi “saudade”, no primeiro verso, por “longing”; julgo que essa palavra em inglês não deixa nada a desejar no contexto, já que a “saudade” desencadeada pelo avião no outro lado do mundo é um desejo persistente por algo distante e de alcance problemático. Na linha 7, traduzi “carícias negras” por “dark strokes”, em vez de “dark caresses”, porque “caresses” não soa tão bem no plural, ao passo que “strokes” tem conotação maliciosa e se encaixa melhor com a palavra “dark” nesse verso.

### **Fotografias:**

Fotografia 50 (página 102): close em letreiro na vertical no qual é possível ler apenas a sílaba “Ma”; o topo de um poste é visto logo atrás distribuindo fios elétricos e telefônicos.

Fotografia 51 (página 103): local escuro com dois garotos, o da direita sorridente; atrás deles vemos o que aparenta ser uma cortina drapeada.

#### 4.15 THE ANGELS OF SODOM

#### OS ANJOS DE SODOMA

**I have seen the angels of Sodom climbing**

**a scarp up into the sky**

**And their wings destroyed by fire**

**waved the evening air**

**I have seen the angels of Sodom sowing**

**wonders to prevent the creation**

**from losing its rhythm of harps**

**I have seen the angels of Sodom licking**

**the wounds of those who died without**

**any fuss, of supplicants, suiciders**

**and the dead youth**

Eu vi os anjos de Sodoma escalando

um monte até o céu

E suas asas destruídas pelo fogo

abanavam o ar da tarde

Eu vi os anjos de Sodoma semeando

prodígios para a criação não

perder seu ritmo de harpas

Eu vi os anjos de Sodoma lambendo

as feridas dos que morreram sem

alarde, dos suplicantes, dos suicidas

e dos jovens mortos

**I have seen the angels of Sodom growing**

**with the fire and from inside their mouths**

**blind medusas leaped**

**I have seen the angels of Sodom unkempt and**

**violent annihilating traders,  
stealing the sleep from virgins,  
creating turbulent words**

**I have seen the angels of Sodom inventing  
God's madness and contrition**

Eu vi os anjos de Sodoma crescendo  
com o fogo e de suas bocas saltavam  
medusas cegas

Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e  
violentos aniquilando os mercadores,  
roubando o sono das virgens,  
criando palavras turbulentas

Eu vi os anjos de Sodoma inventando  
a loucura e o arrependimento de Deus

#### **Comentário:**

Esse poema remete à cidade de Sodoma, mencionada no *Gênesis*, cidade que se tornou sinônimo de pecado impenitente e da subsequente retaliação divina, originando inclusive a palavra “sodomia”, usada para designar práticas consideradas crimes sexuais contra a natureza, como sexo oral e anal, especialmente entre homens, mas também entre homens e outros animais não humanos. Na *Divina Comédia*, o local destinado aos que cometeram o pecado da luxúria, permitindo que os apetites sexuais ofuscassem a razão, é o segundo círculo do inferno. Nele, as almas dos pecadores são carregadas a esmo pela ventania implacável de uma tempestade feroz que simboliza o poder arrebatador das paixões pelas quais esses amantes voláteis se deixaram levar em vida: lá estão Aquiles, Páris, Helena de Tróia, Cleópatra, entre outros.

Tendo em vista a atmosfera pecaminosa do poema, optei pela forma verba “I have seen” (no “present perfect”) ao invés do “I saw” (“simple past”), pensando no eco da palavra “sin” (pecado) contida na forma “seen” (“past participle”) do verbo “to see”.

Mesmo que no original não haja esse tipo de recurso sonoro, creio que seu uso não prejudica o mais importante, a imagem desenhada pelo verso, pelo contrário, tal artifício incrementa a atmosfera de perdição, fazendo a sugestão sonora da palavra “pecado” assombrar cada uma das seis ocorrências do verbo “ver” ao longo do poema. Gramaticalmente ainda, o “present perfect” é preferível, já que foca na ação em detrimento do tempo em que ela ocorreu. A fórmula “I saw...” consagrado no poema “Howl” de Ginsberg, foi melhor aproveitada em outro poema do livro (“Paranoia em Astrakan”).

A figura central do poema é o anjo, e nesse ponto é importante destacar que a figura do anjo perpassa o livro todo, aparecendo de várias formas. Nesse poema, especificamente, o anjo está ligado à tradicional forma em que costuma aparecer na Bíblia; mas em outros, eles simplesmente chupam sorvete, ou ainda correspondem a visão distorcida do anjo na obra de outros poetas, como os anjos de Rilke, que Piva coloca dando o cu nos mictórios. Seja como for, o anjo aparece em Piva de maneira muito semelhante à representação do anjo *beat*, que é muitas vezes a criança, o pedinte, o vagabundo beatificado e outros personagens marginais que apesar da natureza humana de pecadores são elevados pela poesia de Ginsberg e a prosa de Kerouac: seres ambíguos que, por um lado, graças a sua elevação espiritual e pureza, não podem desfrutar dos prazeres carnavais, e, por outro, remetem a uma queda do paraíso e a condição terrena à qual agora estão sujeitos (a mortalidade). Isso não exime, nos *beats* e em Piva, o anjo do seu papel mitológico de anunciador de uma nova era que virá, seja ela o apocalipse (enquanto revelação), ou mesmo uma nova ordem. Tal modelo aberto de interpretação é exatamente o que já havia sido proposto como leitura hermética de um texto.

Na segunda linha, para traduzir a palavra “monte”, entre “cliff”, “crag” e “scarp”, optei por essa última, não apenas pela etimologia italiana que agrega valor à tonalidade dantesca, mas também pelo eco da palavra “scar”, contida em “scarp”, que evoca cicatriz, outro vocábulo pertinente para o arsenal do poema. “Cliff”, de origem nórdica, sugere proximidade com o mar, e “crag”, de origem celta, está mais para uma formação rochosa que desponta do solo em formato de cone, ao passo que “scarp” remete a uma formação em cadeia de rochas elevadas.

Na terceira linha, a escolha foi entre “flapped” e “waved” para o movimento das asas; nesse caso, o primeiro descreve melhor o bater de asas (é quase uma onomatopeia), mas o segundo, além de mais próximo da ideia de abanar (“wag” foi logo eliminado pela frequência com que é usado para descrever o movimento do rabo de um cão), também possui a vantagem de começar com o som /w/, que será retomado em diversas escolhas vocabulares do poema, contribuindo para uma efeito de coesão sonora geral. Na quinta linha, por exemplo, temos “sowing”, que além do som /w/, ainda carrega em si a palavra “wing”.

Na linha seguinte, a primeira palavra é “prodígios”; “prodigy” é mais diretamente associado a criança prodígio, ideia que harmoniza com a foto na página ao lado (figura 5), “prodigy” também significa aquilo que tem caráter extraordinário e milagroso, mas “wonder”, além de cumprir esse papel, podendo ser utilizado como sinônimo de “prodigy”, traz a vantagem da aliteração com a palavra anterior e de ser muito próxima a “wanderer”, que quer dizer andarilho, aquele que caminha sem rumo, que vaga. Como já foi destacado, a andança pelas ruas de São Paulo é um tema essencial para o livro, por isso escolhi essa última opção, mesmo correndo o risco de deixar a associação mais direta com a criança da fotografia distante, talvez por acreditar que a foto já seria o suficiente para inculcar essa sugestão na mente do leitor, levando ele a pensar em “wonder” como o milagre da tenra juventude. Assim, valorizo a fotografia e fico livre para utilizar “wonders”, que forma uma tríade com “waved” e “sowing” e mais adiante com “wounds” e “without”.

Na décima linha, escolhi a versão mais coloquial “suicides” e não o dicionarizado “suicides”, pela ambiguidade que esse segundo vocábulo carrega, podendo significar tanto “suicídio” quanto “aquele que se suicida”.

### **Fotografias:**

Fotografia 52 (página 107): dois cães, um olhando para a esquerda e outro para a direita; o cão da esquerda é maior e está usando roupas e um adorno na cabeça, o cão da direita é menor e está enfiado embaixo do cão da esquerda; os dois estão de pé apoiados nas quatro patas.



Fotografia 53 (página 108): close em uma máquina que lembra muito uma impressora industrial, mas é difícil ter certeza.

4.16 LANDSCAPE AT 78 R.P.M.

PAISAGEM EM 78 R.P.M.

**The kid lowers the eyebrows  
and the ice cream  
over Camões' tin head  
mindfully forgotten on the plain seats of a Packard  
I am in that evening a rhythm  
knowing beforehand a broken heart  
Without necessarily being praised by plane trees  
or jumping over the limits  
of São Paulo to embrace  
the redondillas of pastoral life  
the philanthropists got off to a good start  
in the House of Landsknecht Adventure  
and sparrows would howl in their nests  
made out of Trotsky's hair**

A criança abaixa as sobrancelhas  
e o sorvete  
sobre a cabeça de lata de Camões  
esquecida atentamente nos estofos normais de um Packard  
Eu sou naquela tarde um ritmo  
sabendo de antemão um coração ferido  
Sem ser necessariamente elogiado pelos plátanos  
ou saltar das fronteiras  
de São Paulo para abraçar  
as redondilhas da vida pastoral  
Os filantropos entraram com o pé direito  
nas Casa da Aventura Lansquené  
e os pardais urravam nos ninhos

feitos com cabelos de Trotski

**the compote cans would laugh with their tongues**

**out**

**the Sun would set on my plans**

**and**

**she**

**our**

**ginger lover wraps around her neck a**

**green Tolstoy scarf**

**Up at**

**the top of the Overpass the mad one would glue little bits of sky**

**onto his**

**straightjacket**

**hammering the horizon into broken pieces**

**Death**

**is**

**a**

### **CHORUS IN THE WINDOWLESS SKULL**

as latas de compotas riam com as línguas

de fora

o Sol se punha nos meus planos

e

a

nossa

amante ruiva bota no pescoço um

lenço verde de Tolstoi

No alto

do viaduto o louco colava pedacinhos de céu

na camisa de força

destruindo o horizonte a marteladas

a Morte

é

um

## REFRÃO NO CRÂNIO SEM JANELAS

### Comentário:

Esse poema e o “Poema Lacrado” são os únicos de *Paranoia* que apresentam uma disposição espacial irrelugar que remete a poemas do russo Vladimir Maiakovski, tais como “A Sierguéi Iessiênin” e “Noite de Lua- Paisagem”. No caso de Piva, esses dois poemas, que se destacam dos outros no livro, têm uma coisa em comum, a relação forte com a música: se no “Poema Lacrado” vimos que Miles Davis ocupa uma posição importante no poema, caçando as visões do eu-lírico em alta velocidade como um demônio, aqui, logo no título, temos um indício dessa ligação; 78 é o número de rotações por minuto dos discos anteriores ao LP (*Long Play*), que surgiria apenas em 1948, funcionando com 33 rotações por minuto.

A paisagem verbal aludida no título está ligada intimamente, portanto, a um fundo musical. Vale lembrar que o poema publicado por Piva antes de *Paranoia*, “Ode a Fernando Pessoa”, abre com o verso “O rádio toca Stravinsky para homens surdos e eu recomponho na minha imaginação a tua vida triste passada em Lisboa”, o que parece um indício contundente do papel da música (seja ela clássica ou jazz) na composição de alguns dos poemas no livro ou, pelo menos, do poder da música de estimular a imaginação e induzir a um estado de transe criativo. Assim, o eu lírico proclama: “Eu sou naquela tarde um ritmo”.

Voltando um pouco, no primeiro verso, temos uma menção a Luís de Camões, autor de *Os Lusíadas* (1572), e sua “cabeça de lata” esquecida no assento de um Packard, automóvel da *Packard Motor Car Company*, fundada em 1899. Podemos seguramente considerar esse encontro inusitado, entre o poeta português e o veículo norte americano, como indício de um processo de globalização cada vez mais acelerado, e pensar em *Paranoia* como ponto de encontro para personalidades e obras de arte do mundo todo, de épocas e nacionalidades variadas, um livro que acena para poemas, pinturas, música e

também para objetos banais como o sorvete, as latas de compota, o lenço verde; sem com isso deixar de fora as conquistas tecnológicas da modernidade, o carro, o telefone, o avião e, claro, o disco de 78 R.P.M.

Não há grandes distinções entre palavras mais e menos poéticas: tudo poder ser poesia. A sensibilidade do leitor moderno, alterada pelo Iluminismo e a Revolução Industrial, se expande e, de certa forma, também se dilui, já que com o advento do verso livre, as formas tradicionais como o soneto camoniano, dividem espaço com poemas de estruturas menos restritivas, como é o verso de Whitman, regulado pela respiração. O eu-lírico é um ritmo, ainda que não possa voltar à natureza e ao primitivismo e às origens que ela representa; pois mesmo que desejasse, não poderia “saltar das fronteiras de São Paulo para abraçar as redondilhas da vida pastoral”.

Há uma referência à “Casa da Aventura Lansquené” que, ao que consta, parece ser uma espécie de cassino onde era possível apostar jogando cartas, sendo assim, *Lansquenet* provavelmente é um jogo comum nos séculos 15 e 16 que recebeu esse nome por causa dos seus adeptos, que eram comumente lanceiros (utilizavam frequentemente um tipo de lança chamada pique ou a alabarda), ou seja, eram homens da infantaria. Nos últimos versos dessa estrofe, temos também uma referência a ninhos de pardais feitos com cabelos de Leon Trotsky.

Na segunda estrofe, o sol começa a se pôr nos planos do eu-lírico, e surgem outros personagens, a “nossa amante ruiva” e outro russo, dessa vez o escritor Liev Tolstói. Enquanto isso, “o louco colava pedacinhos de céu na camisa de força destruindo o horizonte a marteladas”. É interessante lembrar aqui, de Maiakovski e sua célebre frase: “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”, que nos oferece uma reflexão sobre o fazer poético para Piva que, como já vimos, só teria validade na medida em que não se restringe a teorias confinadas e compartimentadas ao mundo autocentrado da escola e da academia, principalmente quando essas estão desengajadas das realidades externas.

Por fim, temos a morte – talvez o único tema mais universal do que o amor – que no poema é algo que faz parte da vida, está o tempo todo em nossos pensamentos, ecoando no nosso crânio sem janelas, como um refrão. Esse último verso, “REFRÃO NO CRÂNIO SEM JANELAS”, chama a atenção por estar todo em caixa alta, recurso que

também pode ser encontrado em vários poemas *beat*, onde se utiliza isso para enfatizar um verso ou fazê-lo saltar aos olhos de modo a atrair mais atenção sobre ele e destacar sua urgência.

Na segunda parte do poema, linhas 10 e 12, procurei criar um paralelo entre “pedacinhos de céu” e “destruindo o horizonte a marteladas” na tradução em inglês ao substituir “destruindo o horizonte a marteladas” por “hammering the horizon into broken pieces”, ecoando assim os “little bits of sky” duas linhas acima.

### **Fotografias:**

Fotografia 54 (página 111): close em cartaz com as letras “sind” (provavelmente sindicato); atrás um objeto escuro que remete a cabeça de uma estátua.

Fotografia 55 (página 112): ao fundo, uma passarela sendo atravessada por um homem de boina e sobretudo; no plano frontal, postes de iluminação.

Fotografia 56 (página 114): um salgueiro-chorão exibindo sua copa majestosa; ao fundo, prédios.

4.17 IN PARQUE IBIRAPUERA

NO PARQUE IBIRAPUERA

**On the even lawns of Parque Ibirapuera**

**An angel of Solitude lands hesitating on my shoulders**

**The night brings the full moon and thy poems, Mário de Andrade, water my  
imagination**

**Beyond the park thy picture in my bedroom smiles  
at the banality of furniture**

**Thy verses burst into the night like a potent drumbeat  
fermenting on Rua Lopes Chaves**

Nos gramados regulares do Parque Ibirapuera

Um anjo da Solidão pousa indeciso sobre meus ombros

A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha  
imaginação

Para além do parque teu retrato em meu quarto sorri  
para a banalidade dos móveis

Teus versos rebentam na noite como um potente batuque  
fermentado na rua Lopes Chaves

**Behind every stone**

**Behind every man**

**Behind every shadow**

**The wind brings me thy face**

Por detrás de cada pedra

Por detrás de cada homem

Por detrás de cada sombra

O vento traz-me o teu rosto

**What new thought, what dream will come out of thy nighttime brow?**

**It is night. And all is night.  
It is night in mudguards of cars  
It is night in stones  
It is night in thy poems, Mário!  
Where lies thy voice now?  
Where exercisest thee now the muscles of thy soul?  
Illuminated airplanes split the night into two pieces  
I fondle thy book where the stars reflect as upon  
a pond**

Que novo pensamento, que sonho sai de tua frente noturna?  
É noite. E tudo é noite.  
É noite nos para-lamas dos carros  
É noite nas pedras  
É noite nos teus poemas, Mário!  
Onde anda agora a tua voz?  
Onde exercitas os músculos da tua alma, agora?  
Aviões iluminados dividem a noite em dois pedaços  
Eu apalpo teu livro onde as estrelas se refletem  
como numa lagoa

**It is impossible that there is not a poem of thine  
hidden and asleep at the bottom of this park  
I look at the teenagers who crowd the lawn  
with bicycles and laughs  
I imagine thee asking to them:  
where is Bahia's pavilion?  
how much are the peanuts?  
is that you my sunflower?**



É impossível que não haja nenhum poema teu  
    escondido e adormecido no fundo deste parque  
Olho para os adolescentes que enchem o gramado  
    de bicicletas e risos  
Eu te imagino perguntando a eles:  
    onde fica o pavilhão da Bahia?  
    qual é o preço do amendoim?  
    é você meu girassol?

**The night is endless and the boats for rent  
    melt with the placid gaze of fish  
Now, Mário, while the angels sleep I must join  
    you holding hands into the night  
Not despair alone strangles our impatience  
Our steps too soak the nights with shivers  
Don't ever stop my dear captain-madness  
I want the *Paulicéia* to fly above the trees  
    suspended from thy rhythm**

A noite é interminável e os barcos de aluguel  
    fundem-se no olhar tranquilo dos peixes  
Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo  
    seguir contigo de mãos dadas noite adiante  
Não só o desespero estrangula nossa impaciência  
Também nossos passos embeberem as noites de calafrios  
Não pares nunca meu querido capitão-loucura  
Quero que a Paulicéia voe por cima das árvores  
    suspensa em teu ritmo

**Comentário:**

Mário de Andrade é o interlocutor do eu lírico nesse poema, e talvez seja o poeta conterrâneo mais importante para a leitura de *Paranoia*. Como já foi mencionado, Mário é autor de *Paulicéia Desvairada* (1922), considerado o primeiro livro de poesia modernista do Brasil, no qual também trata do espaço urbano e suas tensões, mais especificamente de uma São Paulo emergente, chamando a atenção pelo seu despojamento e irreverência, fundando o que o autor chama de desvairismo. No “Prefácio Interessantíssimo” temos algumas reflexões sobre o fazer poético de Mário, diz ele: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita” (p.59), a partir daí, vemos como o método paranoico-crítico utilizado por Piva, que coloca em evidência o inconsciente, tem em Mário um precursor importante.

Há também nesse prefácio uma explicação sobre o funcionamento do verso harmônico, muito relevante para a leitura de *Paranoia*. Mário diz que, fazendo com que palavras sem ligação imediata entre elas, por não se seguirem intelectual e gramaticalmente, se sobreponham umas às outras, apela para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias. A harmonia pode ser explicada como combinação de sons simultâneos. Quando as palavras não se ligam, cada uma delas é frase, período elíptico reduzido ao mínimo telegráfico. Assim, cada palavra ou sequência de palavras, acaba por chamar a atenção para o seu insulamento e fica vibrando, à espera de uma frase que lhe faça adquirir significado e que não vem, desse modo, cada palavra-frase vibra junto com a outra, resultando numa polifonia poética. E essa é a definição de Mário para o verso melódico (p.68-69).

Dito isso, o intertexto indispensável para pensar “No Parque Ibirapuera” é um poema de outro livro de Mário chamado *Lira Paulistana* (1945), “A meditação sobre o Tietê”, que contém versos como:

É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,  
Soturnas sombras, enchem de noite de tão vasta  
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,  
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões  
As altas torres do meu coração exausto (p.54)

Versos parafraseados por Piva em “É noite./ Tudo é noite./ É noite no para-lamas dos carros/ É noite nas pedras/ É noite nos teus poemas Mário!”. O palco desse encontro

é o Parque Ibirapuera durante uma noite de lua cheia, onde “Teus versos rebentam na noite como um potente batuque” e a ideia obcecante do eu-lírico passa a ser a figura de Mário, que está “Por detrás de cada pedra/ Por detrás de cada homem/ Por detrás de cada sombra”. Apalpando o livro de Mário, o eu-lírico busca um “poema teu escondido e adormecido no fundo deste parque”, através da imaginação dele Mário ganha vida e pergunta para os adolescentes “é você meu girassol?”.

A noite, como a relação entre os poemas, é um labirinto interminável; sabendo disso, juntos, o eu lírico e Mário, seguem noite adiante de mãos dadas. Os últimos versos do poema exortam o “capitão-loucura” a não parar nunca, é um apelo para manter vivo o patrimônio cultural que é a poesia de Mário, para que ela “voe por cima das árvores suspensa em teu ritmo”.

Na terceira parte do poema, traduzi o primeiro verso, “que sonho sai de tua fronte noturna?” por “what dream will come out of thy nighttime face?”, simplesmente, porque no presente simples, “comes out of thy nighttime face”, soa mais truncado. No mesmo bloco, linha 6, troquei o verbo anda em “Onde anda agora a tua voz?”, por “lies”, obtendo “Where lies thy voice now?”; fiz isso pensando no duplo sentido de “lie”, que além de “estar em algum lugar”, também pode ter o sentido de “enganar. Assim, pude homenagear o famigerado verso “o poeta é um fingidor”, do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. Para imprimir certo tom de elevação nas perguntas preferi a construção um pouca mais arcaica sem o verbo auxiliar (“where does thy voice lie?”), que soa melhor com “thy”, palavra arcaica. Na linha de baixo, pensando no mesmo tipo de tratamento, preferi a construção “Where exercisest thee now” para fazer jus ao lado mais erudito de Piva, que utilizou em *Paranoia*, diversos registros da língua portuguesa, empregando palavras consideradas mais chulas como “porrada”, sem abrir mão de usos literários como “Onde exercitas”. Na penúltima linha do mesmo trecho, traduzi o verbo “apalpar” por “fondle” para manter a dimensão erótica com que o eu lírico acaricia o livro de poemas como se fosse uma extensão do corpo do autor.

Na quarta divisão do poema, na linha 3, traduzi “adolescentes que enchem o gramado” por “teenagers who crowd the lawn”, entendendo que o verbo “crowd” é mais visual do que algo como “filled”, pois pressupõe a corporalidade daquilo que preenche o gramado. Na última parte do poema, linhas 1 e 2, traduzi “barcos de aluguel fundem-se

no olhar tranquilo dos peixes” por “boats for rent melt with the placid gaze of fish”, utilizando o verbo “melt” no lugar de “fundem-se” e “with the gaze” em vez de “in the gaze”, acreditando que a imagem se desenha melhor assim em inglês do que com uma palavra como “fuses” ou “merges” – mesmo correndo o risco de fazer com que a causa aparente dessa fusão seja o olhar dos peixes (talvez seja inclusive).

### **Fotografias:**

Fotografia 57 (página 117): close em bebedouro esculpido em pedra.

Fotografia 58 (página 118): homem de costas desfocado com a palma da mão direita voltada para cima, provavelmente um palestrante.

Fotografia 59 (página 120): imagem altamente desfocada, difícil de identificar; “movimento puro”.

Fotografia 60 (página 123): parque com grupo de jovens reunidos embaixo de uma árvore flanqueada por uma moto e uma bicicleta.

Fotografia 61 (página 124): close nas mãos de ginastas contorcionistas realizando um número de equilíbrio.

Fotografia 62 (página 126): close em peixes empilhados, destaque para os olhos vidrados e sem vida.

4.18 K.O. POEM

POEMA PORRADA

**I am fed up with many things  
I will not become the suburbs  
I will not be a loud stopcock  
I will not be peace  
I want the destruction of all that is breakable:  
    christians factories palaces  
    judges bosses and workers  
a destroyed night covers up both genitals  
my soul tap dances like crazy  
a Mauser shot punches through the eardrums of  
    two centipedes  
the universe is spat out by the blood-soaked asshole  
    of a Bitch-God  
the viscera get emotional  
I need to break the spell on my old  
    skeleton  
I need to forget I exist**

Eu estou farto de muita coisa  
não me transformarei em subúrbio  
não serei uma válvula sonora  
não serei paz  
eu quero a destruição de tudo que é frágil:  
    cristãos fábricas palácios  
    juízes patrões e operários  
uma noite destruída cobre os dois sexos  
minha alma sapateia feito louca  
um tiro de máuser atravessa o tímpano de

duas centopéias  
o universo é cuspidor pelo cu sangrento  
de um Deus-Cadela  
as vísceras se comovem  
eu preciso dissipar o encanto do meu velho  
esqueleto  
eu preciso esquecer que existo

**moths poke holes into the concrete sky**  
**I entrench myself in the Rainbow**  
**Ah to be back at the window**  
**my eyes stray over the roofs as if**  
**they were the Universe itself**  
**Oscar Wilde's sunflower casts the evening over ceilings**  
**I need to leave to a faraway place someday**  
**the outside world is too busy for me**  
**São Paulo and Russia cannot stop**

mariposas perfuram o céu de cimento  
eu me entrincheiro no Arco-Íris  
Ah voltar de novo à janela  
perder o olhar nos telhados como  
se fossem o Universo  
o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos  
eu preciso partir um dia para muito longe  
o mundo exterior tem pressa demais para mim  
São Paulo e a Rússia não podem parar

**on my way to school did God turn a deaf ear to me?**  
**Death watches me from the wall through the rotten eyes of**  
**Modigliani**

**I wish I could set fire to Modigliani's pubes  
my mad soul points at the moon  
I have seen the teachers and their discrete equations occupying  
the world of spirit  
I have seen little kids vomiting on radiators  
I have seen pens demented ones vegetable gardens toilet seats  
I open my eyes the clouds become harder  
I wear the world on my ear like a huge earring  
madness is a mirror at the daybreak of Breathless birds**

quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?  
a Morte olha-me da parede pelos olhos apodrecidos  
de Modigliani  
eu gostaria de incendiar os pentelhos de Modigliani  
minha alma louca aponta para a Lua  
vi os professores e seus cálculos discretos ocupando  
o mundo do espírito  
vi criancinhas vomitando nos radiadores  
vi canetas dementes hortas tampas de privada  
abro os olhos as nuvens tornam-se mais duras  
trago o mundo na orelha como um brinco imenso  
a loucura é um espelho na manhã de pássaros sem Fôlego

### **Comentário:**

O poema começa num registro claro e direto estabelecendo a tensão inicial; no caso, um eu-lírico enfastiado que se recusa a sonhar com uma vida pacata no subúrbio, se negando a fazer parte de qualquer tipo de “instituição frágil” e de figurar hipocritamente como um homem de bem, defensor de uma pacificação utópica e silenciadora que domestica e fragiliza o impulso selvagem do corpo falante que age.

A dicção elaborada pelo autor parece imitar a externalização de uma linguagem não falada, utilizada pelo eu consigo mesmo; a impressão é de que não há um grande esforço para torná-la inteligível, ou seja, a linguagem não é convertida em uma forma de discurso ordenado pela razão discursiva. Pelo contrário, ao invés de um esforço racional operado pelo autor sobre a linguagem, o que parece acontecer é o “esvaziamento” da mente, como numa técnica meditativa, o que permite ao discurso interno vir à tona com menos interferências do eu consciente. Nas palavras do eu-lírico: “eu preciso esquecer que existo”. O resultado é um mantra apocalíptico que induz a um estado lírico de transe imagético alucinatório, num fluxo aglutinador que incorpora elementos urbanos a imagens lauréatianas como a do “Deus-Cadela” expelindo o universo pelo cu sangrento, ou a do tiro de carabina perfurando “os tímpanos das centopeias”; tudo isso sob uma atmosfera erótica e orgíaca. Ao agir impulsionado pelo inconsciente e pela linguagem primitiva do desejo, o eu-lírico muitas vezes age com crueldade, palavra utilizada aqui no mesmo sentido em que Artaud, no seu *O Teatro e o seu Duplo* (1958).

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar [...] (2006, p.119)

A paz, e o êxtase do ser pacificado não simbolizam nada menos do que um estado inabalável de imperturbabilidade, uma postura estática e estatuésca, que nada mais é do que a morte: escuridão imóvel e absoluta do nada, em suma, a ausência completa de tudo violada apenas pela força sempre-mutável da vida enquanto gana, inquietude e insaciedade que deseja e devora, como um furacão engolindo o breu. As instituições, o *status quo* e tudo aquilo que representa o estancamento da mudança contínua, são frágeis, pois aquilo que não muda também não pode resistir ao tempo, já que está confinado a uma ausência de temporalidade.

Desse modo, para Artaud, e certamente para Piva também, a própria construção do discurso em *Paranoia* é um ato de crueldade. E a elocução do poema é a performance dessa crueldade, dessa violência ou violação que pertence ao campo do eroticismo, pois deseja e desperta o amor pelo desejo retroativamente. Amor por sua vez, que opera a



fusão entre duas ou mais identidades irreconciliáveis, sugadas para dentro de um turbilhão fértil. O que resta depois desse momento apocalíptico de revelação absoluta da identidade unívoca de todas as coisas só pode ter a força inegável de um universo capaz de arrancar sangue até mesmo de um deus, ainda que um deus vira-lata capaz de comover apenas as vísceras. O que está em jogo para Artaud e para Piva é o resgate da dimensão extra-corporal. “Minha alma sapateia feito louca” parece revelar a crença do eu-lírico na materialidade da sua alma.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (Ibid., p.46)

Blake, Whitman e o surrealismo em geral, devolvem o corpo ao seu lugar de direito na experiência poética. O corpo no sentido amplo da palavra é selvagem, é a encarnação dos atos, através dele a mente personifica o eu. O espaço é tudo aquilo que existe entre os corpos celestes. Entre o nada e toda a criação está o corpo e sua explosão violenta que inicia uma concatenação infinita de outros corpos, sob as formas mais variadas. O romantismo, o surrealismo, a poesia xamânica, e qualquer forma de poesia no sentido forte de *poiesis*, busca a reconciliação entre pensamento, matéria e tempo; entre o eu e o mundo. A *poiesis* é a transformação e continuação do universo, a busca pela imortalidade por parte dos homens, conforme ensinado a Sócrates por Diotima no Banquete de Platão. Artaud explica abaixo o que está em jogo na sua renovação da linguagem no teatro.

Trata-se portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (Ibid., p.102)

Assim, na segunda parte do poema, as imagens iniciais são delirantes, mas denotam o ambiente claustrofóbico da cidade de São Paulo, com seu céu cinza e opressor. Em seguida, o eu-lírico perde o olhar nos telhados à janela, lugar comum que evoca um estado meditativo, onde ocorre, por exemplo, o poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos. O girassol de Wilde, além da referência direta ao sol poente, é um símbolo comum do amor homoerótico, recorrente nos poemas de Mário de Andrade e Allen Ginsberg. Nos últimos versos dessa parte, entendemos que o ritmo acelerado da vida na cidade grande é o preço do progresso que São Paulo e a Rússia pagam pela sua industrialização e o processo desenfreado de urbanização. O eu-lírico retoma o tema do cansaço no início do poema (“o mundo exterior tem pressa demais para mim”), e podemos vislumbrar o tipo de vida pela qual Piva passaria a ansiar nos anos seguintes; mais próximo da natureza e do xamanismo, sem paciência para continuar tematizando a cidade na sua poesia, “toda metrópole é uma necrópole, um vasto cemitério” (PIVA, 2009, p.121), diria ele anos depois numa entrevista.

Vejamos a última parte do “Poema Porrada”. Pensando no método paranoico-crítico de Dalí, temos na indagação do eu-lírico (“quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?”), a figuração de um apelo não correspondido a partir de um registro linguístico que evoca uma rotina no passado (“quando eu ia”), e portanto, a impressão que se obtém é a de uma fala autobiográfica proveniente de uma memória ficcionalizada e ampliada pelo sentimento obsessivo da paranoia. O que está sendo tematizado de fato é a capacidade de Deus de nos ouvir, se ele se importa com nosso sofrimento (a escola no Brasil muitas vezes é um lugar aterrorizante onde esse tipo de pergunta às vezes nos ocorre), e no limite, se os valores ocidentais pregados pelo cristianismo ainda são válidos, ou se Deus, mesmo que exista, é indiferente aos nossos apelos. A Morte, através da obra de arte (olhos apodrecidos de Modigliani), traz o eu-lírico de volta ao presente, e a memória se dissolve num impulso piromaniaco de atear fogo aos pentelhos de Modigliani. Confrontado com a possibilidade do abandono, o eu-lírico entra em frenesi ao sentir a loucura tomando conta de si.

A lua, símbolo imemorial da noite e da solidão do poeta, acompanha as caminhadas de uma subjetividade paranoica que intercala a imagem de professores

ensinando sua metafísica no colégio “ocupando o mundo do espírito” com cálculos, e uma sucessão de visões ligeiras que provocam náuseas pela velocidade, variedade, sonoridade e conteúdo: “vi criancinhas vomitando nos radiadores/ vi canetas dementes hortas tampas de privada”. Aqui o tom presencial do eu-lírico fala através do corpo e dos seus sentidos, se posicionando como se tivesse estado lá e testemunhado algo sublime e aterrador.

Amadeo Modigliani disse certa vez: “quando eu conhecer sua alma, pintarei seus olhos”. De fato, os olhos nas pinturas dele são peculiares, inacabados, flutuantes, na maioria dos retratos, onde deveria haver um par de olhos, existem apenas cavidades vazias e fantasmagóricas. A impressão é de que as pessoas representadas são ocas, cegos fazendo companhia para um Deus surdo. Mas agora, quem abre os olhos é o eu-lírico (“abro os olhos”), e com esse ato performado linguisticamente, “as nuvens tornam-se mais duras”, retomando o “céu de cimento” opressor. O que surge em seguida é a miniaturização do mapa do cosmos operada por um artífice por meio da confecção de um objeto estético. Na *Iliada*, temos o escudo de Aquiles, mas aqui o mundo é “como um brinco imenso” que o eu-lírico carrega na orelha; e a loucura, desencadeada pela morte simbólica de Deus e do olhar da Morte, é um espelho, uma duplicação em forma de miragem que os olhos contemplam na “manhã de pássaros sem Fôlego”.

A palavra “porrada”, no título, foi mais difícil de traduzir. No poema “L’ovale delle apparizioni”, acabei optando por “a whop”, pois o poema fala da morte “como uma porrada”, mas aqui busquei manter a aliteração em “po” que dá força ao título em português, ficando com “K.O. Poem”, onde o “O” de “K.O.” reverbera na palavra “poem”. Na primeira parte do poema, linha 3, pude traduzir “válvula” por “stopcock” que vem a calhar no poema, por ser uma palavra divertida e inusitada bem ao gosto de Piva; aqui fica claro que não houve preocupação alguma em manter uma “fidelidade” nos termos tradicionais em relação às conotações que poderiam estar por trás da “válvula sonora” no original, simplesmente vi a oportunidade de utilizar o termo e achei seu emprego adequado para a tom geral do livro. Na linha 5, substitui “frágil” por “breakable” para melhorar a cadência do verso, e na 10, traduzi o verbo “atravessar” em “um tiro de máuser atravessa o tímpano de duas centopéias”, por “punches through”, buscando manter a intensidade do verso em português.

No segunda divisão do poema, linha 4, traduzi o verbo “perder o olhar nos telhados” por “my eyes stray over the roofs”, utilizando o verbo “stray” para “perder”, pensando também no sentido “stray animal” (animal perdido, de rua), como se o próprio olhar fosse um gato vira-lata caminhando pelos telhados”, substitui também “meu olhar” por “my eyes”. Com esse exemplo, consigo demonstrar um pouco o processo de se apropriar de uma imagem do original: para que a imagem ganhe vida em mim, preciso então, revesti-la com as tintas dos meus sonhos, porém esses sonhos não são forçados ao leitor da minha tradução, não menciono gato nenhum, mas utilizo o verbo “stray” de maneira sutil, para que a imagem possa ter uma vida nova, que não será necessariamente a minha, mas aquela que o leitor estiver disposto a insuflar nela; a imagem nunca é o sonho, ela apenas cria o ambiente onírico para o devaneio do leitor. Nas palavras de Bachelard, “o poeta faz do seu poema uma armadilha para sonhadores” (1993, p.153). Na linha 6, traduzi “o girassol de Oscar Wilde entardece sobre os tetos” por “Oscar Wilde’s sunflower casts the evening over the ceilings”, já que entardecer em inglês só existe como substantivo, desdobrei a ação de entardecer em algo que no português seria como “lançar a tarde sobre os tetos”.

Na última parte do poema, traduzi o primeiro verso “quando eu ia ao colégio Deus tapava os ouvidos para mim?”, por “on my way to school did God turn a deaf ear to me?”. Pensando na oralidade do verso evitei o literal “when I went to school” escolhendo uma forma mais coloquial, na pergunta, utilizei uma expressão com essa mesma finalidade, “to turn a deaf ear to somebody”, que seria algo como se fazer de surdo para alguém, creio que assim fui capaz de capturar melhor o fluxo do verso original. Na linha 9, há uma lista de coisas que o eu-lírico viu: “canetas dementes hortas” e etc; para não acabar com as diferentes possibilidades de leitura onde as canetas são dementes, ou onde canetas e dementes são entidades diferentes, optei pela forma “pens, demented ones, vegetable gardens”, desse modo, “ones” pode tanto se referir a canetas quanto significar pessoas dementes, dependendo do leitor. Por último, na linha 11, troquei o verbo “trago” em “trago o mundo na orelha como um brinco imenso” por “wear”, obtendo uma aliteração com “world” sem prejudicar a imagem original, assim a frase ficou “I wear the world on my ear like a huge earring”.

**Fotografias:**

Fotografia 63 (página 129): vista aérea de duas pessoas separadas por uma grade interagindo; à esquerda, um homem branco sorridente de terno preto gesticulando com as mãos; na direita, uma mulher negra de trajes brancos e lenço na cabeça, aparentemente do lado de fora da grade.

Fotografia 64 (página 130): close no rosto de uma mulher de perfil olhando pela janela; pendurado em sua orelha vemos um brinco grande em formato de ouriço do mar.

Fotografia 65 (página 132): close em estrutura metálica que lembra uma gaiola com os aros frisados; à esquerda, vemos outro objeto metálico que lembra um refletor.

Fotografia 66 (página 133): letreiro iluminado e pintado com os dizeres “prof. Grou apresenta Mara, a mulher fera; enjaulada”.

4.19 POEM OF ETERNITY WITHOUT VISCERA  
POEMA DA ETERNIDADE SEM VÍSCERAS

**Last moon I hated the mountains  
my broken memory cannot receive  
the love**

**I would have soup waiting for my rowdy friends  
on the other side of the night  
it is my odd employment this month  
once when old Gide set sail to Africa  
my heart was sound I used to dance  
I watched a war of hats and the white  
lacerations from boys in Ibirapuera's angelic  
empty lot where I would chew tablets of  
white chocolate**

**Na última lua eu odiava as montanhas  
minha memória quebrada não pode receber  
o amor  
eu tomava sopa aguardando meus amigos desordeiros  
no outro lado da noite  
este é o meu estranho emprego este mês  
outro tempo quando o velho Gide se despachava para a África  
meu coração era sólido eu dançava  
eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas  
lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico  
terreno vazio onde eu mastigava tabletes de  
chocolate branco**

**the very next thing I saw was trees and airplanes with moustaches  
and tears of Gold**

**in Ibirapuera tonight I have lost my loneliness**

**ROBERTO PIVA TRANSFERRED FOR VISCERA REPAIR**

**all my dreams are real o miracles epiphanies**

**of the skull and the hopeless love I knew they were stuck**

**at the top of my soul**

**my skeleton would glow in the darkness**

**filled up with drugs**

**I am never satisfied and I have been an incorrigible lunatic**

**demon with ten bitten fingers tapping on a magnetic**

**field**

**recollection of the arsenic I once fed a pidgeon with**

**the gray eyes of the sky my occult spiritual Totem**

no próximo instante eu vi árvores e aeroplanos com bigodes

e lágrimas de Ouro

no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão

*ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS*

todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias

do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos

no topo da minha alma

meu esqueleto brilhava na escuridão

repleto de drogas

eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio

lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo

magnético

memória do arsênico que eu dei a uma pomba

os olhos cinzentos do céu meu oculto Totem espiritual

**Comentário:**

O poema começa com a memória do eu-lírico que está “quebrada”, de modo que ele é incapaz de “receber o amor” e, portanto, odeia as montanhas na “última lua”. O título sugere que se trata de um poema sobre a eternidade sem vísceras, ou seja, sem coração. O eu-lírico se recorda que outrora seu coração “era sólido” e “dançava”, apesar de não ficar claro, a sensação é que se trata de um relação amorosa interrompida que provocou inquietação no eu-lírico, já que antes ele “mastigava tabletes de chocolate branco” no Ibirapuera, e tudo parecia ir bem entre as “guerras de chapéus” e “as brancas lacerações dos garotos” observadas por ele.

Na segunda estrofe, uma visão nova irrompe, “árvores, aeroplanos com bigodes e lágrimas de Ouro”, tudo parece mudar, naquela noite o eu-lírico perde sua solidão e temos pela única vez no livro, a menção do nome verdadeiro de Roberto Piva identificado com o eu-lírico, num verso destacado em caixa alta: “Roberto Piva TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS”. Esse verso marca o momento em que o eu lírico recupera seu coração e os demais órgãos, depois de perder a solidão no Ibirapuera, tendo recuperado suas vísceras e com elas a capacidade de sentir, suas visões e sonhos emergem com força total: “as epifanias do crânio e do amor sem salvação” que estavam presas no topo de sua alma, como que por milagre, são libertadas e reconhecidas como reais. O verso “meu esqueleto brilhava na escuridão”, retoma “os esqueletos de fósforo” do primeiro verso do primeiro poema do livro, demonstrando como os mecanismos do inconsciente possuem sua própria lógica que não pode ser inteiramente racionalizada, mas gera padrões passíveis de serem identificados e recriados.

Nos últimos versos do poema, o eu lírico diz nunca estar satisfeito e se compara a um “demônio lunático com os dez dedos roídos tamborilando num campo magnético”, talvez o “campo magnético” seja uma boa metáfora para o método de composição dos poemas de *Paranoia*: as palavras exercem atração umas sobre as outras e criam uma tensão inquietante, evocando memórias, como a do arsênico que o eu-lírico deu a uma pomba, e revelando o que está oculto – “os olhos cinzentos do céu” que o eu-lírico proclama seu “Totem espiritual”. Esse último verso é especificamente significativo pois aponta o rumo que a poesia de Piva tomaria no futuro, sendo a preocupação com a espiritualidade e rituais como a consagração de totens a tendência que prevalece nos últimos livros do autor.



Na primeira parte do poema, linha 7, traduzi “outro tempo”, que introduz uma memória distante, por “once”, e na mesma linha, “se despachava para a África” ficou na minha tradução “set sail”, conservando a ideia de partida, mas com uma conotação que supõe o mar, em oposição as montanhas que o eu lírico odiava no primeiro verso do poema. Na linha 8, traduzi “meu coração era sólido eu dançava”, por “my heart was sound I used to dance”, pensando na solidez do coração como indício de boa saúde usei “sound”, que significa seguro, em boas condições” e acrescentei “used to” ao verbo “dance” para contrastar o bem-estar do eu-lírico no passado, com sua situação no presente (“não pode receber amor”).

No segundo bloco, primeiro verso, que se inicia com “no próximo instante eu vi”, escolhi utilizar “the very next thing I saw” ao invés de algo mais literal como “In the next instant” que perde muito da oralidade do verso. Nas linhas 5, 6, 7, o eu-lírico proclama “todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias/ do crânio e do amor sem salvação que eu sabia presos/ no topo da minha alma”, aqui as epifanias são do crânio e do amor sem salvação, mas a frase “que eu sabia presos” parece se referir aos “meus sonhos”, de modo a criar uma confusão proposital que transmite a euforia do eu-lírico. A tradução ficou “all my dreams are real o miracles epiphanies/ of the skull and the hopeless love I knew they were stuck”; para criar a possibilidade do leitor ligar o verbo “presos” aos “sonhos”, tive que acrescentar o sujeito “they”, já que a conjugação do verbo em inglês não contém a informação específica do sujeito responsável pela ação. Na penúltima linha, na frase “arsênico que eu dei a uma pomba”, não me importei de utilizar, “I fed a pidgeon with”, fazendo o verbo “dar” adquirir contornos mais específicos de “alimentar”.

### **Fotografias:**

Fotografia 67 (página 137): ao centro, um homem barbudo com chapéu de pena; à esquerda, vemos parcialmente o rosto de uma mulher; em primeiro plano, árvores desfocadas e carros cortados pelo enquadramento.

Fotografia 68 (página 138): garotos de uniforme aparentemente jogando bola num parque arborizado.

Fotografia 69 (página 140): em primeiro plano, vemos uma placa pintada com os dizeres “estratosférico”; atrás vemos um veículo metálico em forma de foguete espacial.

4.20 METEOR

METEORO

**I will speak the most terrible words tonight  
while the clock hands dissolve  
against my power  
against my love  
with my startled mind  
my eyes dance  
in upper Lapa mosquitoes suffocate me  
what do I care if women are  
fertile if God fell into the sea if  
Kierkegaard cries for help from a mountain  
in Denmark?**

Eu direi as palavras mais terríveis esta noite  
enquanto os ponteiros se dissolvem  
contra o meu poder  
contra o meu amor  
no sobressalto da minha mente  
meus olhos dançam  
no alto da Lapa os mosquitos me sufocam  
que me importa saber se as mulheres são  
férteis se Deus caiu no mar se  
Kierkegaard pede socorro numa montanha  
da Dinamarca?

**the telephones scream  
isolated creatures fall into the void  
the flesh organs speak death  
death sweet street carnival of  
the end of the world**

**instead of elegies I want the iron  
lilies from precincts  
there is an epic poem in the clothes hanging  
to dry against the gray sky  
and neon signs stare at me from delirious space  
how many ravishing boys have I not seen under this light?**

os telefones gritam  
isoladas criaturas caem no nada  
os órgãos de carne falam morte  
morte doce carnaval de rua do  
fim do mundo  
eu não quero elegias mas sim os lírios  
de ferro dos recintos  
há uma epopéia nas roupas penduradas contra  
o céu cinza  
e os luminosos me fitam do espaço alucinado  
quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?

**I howled half crazed half diseased half cloven  
holy narcotics o blue cat from my mind!  
I shall never stop my Deliriums  
O Antonin Artaud  
O Garcia Lorca  
with his abortion eyes reduced  
to portraits**

eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido  
narcóticos santos ó gato azul da minha mente!  
eu não posso deter nunca meus Delírios  
Oh Antonin Artaud  
Oh Garcia Lorca

com seus olhos de aborto reduzidos  
a retratos

**souls**

**souls**

**like icebergs**

**like candles**

**like mechanical mannequins**

**and the fraudulent climax of sandwiches lunches**

**ice creams restraints anxieties**

**I need to have the hair from my soul cut**

**I need to have spoonfuls of**

**Absolute Death**

**I cannot see anything else**

**my skull says I am drunk**

**ordeals genuflections neuroses**

**psychoanalysts piercing my poor**

**skeleton on vacation**

almas

almas

como icebergs

como velas

como manequins mecânicos

e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços

sorvetes controles ansiedades

eu preciso cortar os cabelos da minha alma

eu preciso tomar colheradas de

Morte Absoluta

eu não enxergo mais nada

meu crânio diz que estou embriagado

suplícios genuflexões neuroses  
psicanalistas espetando meu pobre  
esqueleto em férias

**I pressed a tree against my chest  
as if it were an angel  
my loves start growing  
bloodless cadillacs drive by the helicopters  
mooing  
my soul my song open  
pockets of my mind  
I am a hallucination on the edge of your eyes**

eu apertava uma árvore contra meu peito  
como se fosse um anjo  
meus amores começam crescer  
passam cadillacs sem sangue os helicópteros  
mugem  
minha alma minha canção bolsos abertos  
da minha mente  
eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos

#### **Comentário:**

“Meteoro” é o último poema do livro, e o eu-lírico começa anunciando num tom grave que dirá as palavras mais terríveis e, em seguida, tematiza a passagem do tempo. Ao que parece essas palavras por mais terríveis que sejam, são tudo o que ele possui para vencer o tempo: a eternidade sem vísceras do poema anterior talvez seja justamente isso, a perenidade da palavra descarnada, capaz de se manter viva enquanto houver alguém para pronunciá-la. Esse primeiro verso do poema também é um eco do “Poema 20” do chileno Pablo Neruda, “Posso escrever os versos mais tristes esta noite”; na linha 8, temos a confirmação de que não se trata apenas de uma coincidência em outro verso “que

me importa saber se as mulheres são férteis”, que remete a outro trecho do mesmo poema de Neruda, “Que importa que meu amor não possa guardá-la”. Esse é um ótimo exemplo da poética contida em *Paranoia*, os versos que ficaram gravado nos músculos do poeta se transformam em paráfrases espontâneas, são recriados pela memória e pelas vivências do Piva. No alto da Lapa, o eu-lírico utiliza essa paráfrase de Neruda para relativizar a importância real do saber diante da passagem implacável do tempo, do que adianta “saber se as mulheres são férteis”, “se Deus caiu no mar”, se “Kierkgaard pede socorro” na Dinamarca?

Os telefones gritam inutilmente, toda criatura está isolada e fadada ao esquecimento, a carne diz morte, o que nos resta então é esse “doce carnaval de rua do fim do mundo”, o que nos resta é a arte. Trata-se da ideia nietzschiana da existência justificável apenas enquanto fenômeno estético: o eu-lírico é capaz de ver uma epopéia nas roupas penduradas no varal “contra o céu cinza”. Como diria o mestre Caeiro, “pensar é estar doente dos olhos”, assim, resta ao eu-lírico, quando confrontando com a ideia da morte, pensar “quantos garotos lindos eu não vi sob esta luz?”, luz dos luminosos da cidade que fitam o eu-lírico “do espaço alucinado”.

A partir daí, o delírio se intensifica, a melancolia se materializa na forma de um gato azul, o eu-lírico vai se entregando aos seus delírios e percebendo que não é capaz de impedi-los. Surgem Artaud e Lorca, “com seus olhos de aborto reduzidos a retratos” e dos olhos o delírio passa para as almas, que são como icebergs, velas e manequins mecânicos. Preocupações rotineiras com sanduíches, almoços e sorvetes geram ansiedades, o eu-lírico constata que precisa “cortar os cabelos da alma” e “tomar colheradas de

Morte Absoluta”; além disso, tem de confrontar suas neuroses, e suportar psicanalistas espetando o pobre esqueleto dele “em férias”.

Na última parte do poema, o eu-lírico se agarra a uma árvore “como se fosse um anjo”; a natureza é o refúgio para o mal-estar gerado pela processo civilizatório da urbanização, junto da árvore seus “amores começam crescer”, a vida das máquinas se insinua na forma de “cadillacs sem sangue” e helicópteros que mugem. O eu-lírico está em êxtase, fora de si, vulnerável, vivo, com os “bolsos da mente” abertos; o último verso do livro é: “eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos”.

Na primeira parte do poema, linha 5, traduzi “no sobressalto da minha mente/ meus olhos dançam” por “with my startled mind/ my eyes dance”, buscando em “startled” uma aproximação com a ideia de sobressalto que está ligada a uma surpresa ou choque repentino que ocasiona um movimento brusco. Na linha 8, a sequência de perguntas que começa com “que me importa saber”, optei por traduzir com a expressão “what do I care if”, que também transmite a indiferença do eu-lírico diante do saber.

Na segunda parte, linha 8, “há uma epopéia nas roupas penduradas contra/ o céu cinza” desdobrei a epopéia em “epic poem” e, na mesma linha, acrescentei “to dry” para aproveitar a rima com “gray sky”, obtendo “in the clothes hanging/ to dry against the gray sky”, o que aumentou a reverberação dessas palavras. No terceiro bloco, linha 1, temos a palavra exótica “estarrado”, descrevendo o estado enfermo do eu-lírico; em inglês optei por “diseased” na falta de uma expressão popular mais obscura e arcaica. O verso “eu não posso deter nunca meus Delírios”, que parece expressar a incapacidade do eu-lírico de deter seus delírios e também pode ser interpretado como uma resolução dele, traduzi por “I shall never stop my Deliriums”, utilizando “shall” como indicativo da determinação do eu-lírico.

Na quarta parte, linha 7, traduzi a palavra “controles” por “restraints” pensando no policiamento do eu-lírico diante dos sorvetes, sanduíches e outras compulsões modernas que desenvolvemos com nossas ansiedades. Na linha 13, traduzi “suplícios” por “ordeals” considerando a proximidade da palavra com “genuflexões” (ato de se ajoelhar) que evoca um contexto religioso, de reverência.

### **Fotografias:**

Fotografia 70 (página 143): no plano frontal, dois homens agachados de costas fotografam ou filmam o que parece ser um protesto ou uma torcida de futebol.

Fotografia 71 (página 144): três mulheres debruçadas no parapeito de uma sacada, onde vemos um varal com cuecas, toalhas e outras roupas estendidas.



Fotografia 72 (página 146): um letreiro aparece ligado com escritos ilegíveis desfocados, do lado esquerdo vemos um círculo luminoso que remete a uma auréola.

Fotografia 73 (página 148): estátua grotesca representando o que parece ser um anjo segurando uma máscara na mão esquerda e algo indiscernível sobre a cabeça com a direita.

Fotografia 74 (página 150): silhueta desfocada de uma figura humanoide brandindo, com os braços acima da cabeça, o que é provavelmente uma espada com a lâmina voltada para baixo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O verdadeiro êxtase é perigoso. Ele se assemelha à última fase de iniciação aos mistérios egípcios, em que, em vez do conhecimento explícito e definitivo, dizia-se: “Osíris é uma divindade negra”, ou seja, o absoluto permanece incognoscível em si.”  
(Cioran)

Meditando sobre a minha experiência de tradução, pude perceber o quanto fui ambicioso em relação ao escopo inicial do meu projeto, que procurou além de traduzir *Paranoia* inteiramente e comentar a tradução, situar o primeiro livro de Roberto Piva em relação aos seus precursores, investigando nas incontáveis fontes do autor as relações intertextuais tensionadas em cada poema. Na realidade, mal pude dar conta de trazer para a minha pesquisa uma boa quantidade de material comparativo relacionado à literatura *beat* conforme pretendia ter feito, facilitando estudos vindouros sobre *Paranoia* e os poemas de Ginsberg, por exemplo. De fato, as principais obras que gostaria de ter abordado em mais detalhes, *Uivo e outros poemas*, *Paulicéia Desvairada*, *Poeta em Nova York*, *Os cantos de Maldoror*, os escritos de Artaud, e poemas de Álvaro de Campos, não consegui estudar satisfatoriamente. Pude apenas traçar paralelos superficiais e esboçar uma genealogia de *Paranoia*, apontando para vários caminhos por onde poderia ter me enveredado. Contudo, também é verdade que tive a oportunidade, nesse meio tempo, de ler extensivamente todas essas obras mencionadas acima e muitas outras (a maioria, pude inclusive adquirir graças a bolsa de estudos que recebi no segundo ano), de modo que, mesmo não tendo sido capaz de produzir formalmente algum tipo de conhecimento científico na forma de uma quantidade mais expressiva de artigos e ensaios acadêmicos, a partir de todas essas pesquisas que conduzi no decorrer desses dois anos e alguns meses, estaria mentindo se dissesse que este projeto não me rendeu muitas páginas de anotações e suscitou diversos questionamentos. Posso dizer seguramente que sou menos ingênuo do que já fui.

Não bastasse isso, ainda quis abordar a dimensão estética envolvida no projeto fotográfico do livro, por compreender, desde o princípio, que o trabalho de Duke Lee é tão importante para o efeito geral de *Paranoia* enquanto objeto estético, quanto os poemas de Piva. Meu plano era explorar e mapear as relações entre as duas linguagens, a

verbal e a fotográfica, analisando individualmente cada poema em relação a cada foto, buscando um entendimento sobre a composição geral do livro; e sobre esse tipo híbrido de objeto artístico construído a quatro mãos. Começava a ficar cada vez mais claro para mim que toda a beleza e o magnetismo de *Paranoia* estavam interrelacionados e atravessavam todas essas camadas de significação, cada uma oferecendo suas próprias complexidades, de modo que um estudo competente de todas elas demandaria mais do que apenas dois anos. Como o meu objetivo principal era a tradução integral e inédita do livro, cuidei primeiro dessa parte, e me esforcei por recriar *Paranoia* com a qualidade que eu acho que o livro merece, colocando toda minha energia nessa empreitada nada simples que acabou culminando na abordagem que chamei de transvisceração. Na medida em que eu me dava conta da importância do corpo no processo tradutório do livro de um autor como Piva, que gostava tanto de ler seus poemas com grupos de amigos e em outras ocasiões propícias, fui me dando conta de que a tradução deveria passar inevitavelmente pelo meu próprio corpo.

Sendo assim, talvez a maior conquista da minha tradução seja invisível neste trabalho, pois consiste na transvisceração dos poemas de Piva, de modo que apenas uma leitura minha poderia evidenciar esse exercício tradutório muscular, que envolve respiração, entonação e encadeamento, modulação, enfim, atributos que estão ligados diretamente a performance, ao corpo e a reprodução dos poemas por um corpo. Por esse motivo, disponibilizo no Youtube material audiovisual de algumas leituras minhas para ilustrar alguns dos elementos extratextuais que mencionei acima<sup>13</sup>. Dito isso, as imagens foram recriadas levando em conta a reaparição de determinada palavra em outros poemas, procurando manter o senso de transbordamento dos poemas e preservando os ganchos entre eles, que passam a ficar mais claros com leituras repetidas.

Ainda assim, minhas reflexões sobre a teoria da tradução, sei bem, não se desenvolveram o quanto poderiam, dei apenas os primeiros passos nesse universo vasto e, apesar de não ter elaborado nenhum pensamento tão sofisticado e inovador sobre o traduzir, me sinto inteiramente satisfeito com o resultado tradutório. No final do primeiro ano do mestrado, já tinha traduzido o livro inteiro, mas a primeira versão ainda estava longe da que apresentei nesta dissertação: foram incontáveis revisões e alguns poemas

---

<sup>13</sup> (<https://www.youtube.com/channel/UC3UX7ebrV92qf4HHSVHSCJQ> último acesso em julho de 2018)

foram recriados quase do zero, mais de uma vez; cada vez que um ciclo se completava, eu tinha a impressão de que agora estava diante da versão definitiva, mas a sensação durava pouco e eu logo encontrava alguma coisa que me fazia rever todos o meu processo tradutório. Numa dessas ocasiões, por exemplo, decidi que os lugares mencionados no livro (ruas, avenidas, praças, lanchonetes) não deveriam ser nem ao menos parcialmente traduzidos (a Avenida Rio Branco, não deveria ser a Rio Branco Avenue), mas para chegar a essa conclusão, antes tive que me dar conta de que essas localizações geográficas não eram pontos turísticos que deveriam ter seus nomes facilitados para os leitores estrangeiros: a história de Piva estava ligada à história desses lugares, eram como uma extensão dele, e traduzir ainda que parcialmente esses nomes era abrir mão da subjetividade tão característica dos poemas do livro. Experimentar a São Paulo que vive nos poemas de *Paranoia* é, acima de tudo, reconhecer o poder da subjetividade.

É por isso mesmo que um momento decisivo para mim foi quando depois de ter me dado por satisfeito com a tradução, depois da quinta ou sexta revisão completa, quem diria, descobri que uma outra pessoa em outro lugar do mundo também havia traduzido *Paranoia* para o inglês, um estrangeiro chamado Chris Daniels, com quem pude conversar um pouco através do Facebook. Ele me enviou seu trabalho e conforme fui lendo e apreciando os poemas na ótima tradução dele, percebi pela primeira vez, que mais do que satisfeito, eu estava muito contente com a minha tradução; fui capaz de enxergar nela tudo que era “meu”, cada imagem recriada em mim, cada devaneio que eu havia tecido cuidadosamente e mais: senti na pele como uma tradução pode revitalizar o texto de partida. Lendo a tradução de Chris, eu estava diante de outro livro, mas que certamente possuía o DNA de *Paranoia*. Outras vísceras corporificadas ao redor da mesma estrutura óssea.

Por fim, conversando com outros colegas do mestrado, e assistindo a algumas defesas, notei que era comum um sentimento de frustração e derrota na conclusão do processo e pensando mais sobre isso, acho que talvez a dissertação cause esse sentimento de limitação justamente pelo seu formato que, de certa forma obriga o pesquisador a olhar para seu projeto como algo terminado: como uma palavra final, um posicionamento definitivo diante do objeto de pesquisa, quando obviamente nada que é absoluto está ao

alcance da humanidade. Ainda bem que, como bom estudioso de Piva, sei que esta dissertação é apenas um capítulo aberto da minha vida.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ANDRADE, Mario de. **Poesias completas**: edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSOMBRAÇÃO Urbana com Roberto Piva. Dirigido por Valesca Canabarro Dios. 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVMzzYIOaNg>. Acesso em julho de 2016.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de método de meditação e postscriptum 1953. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANÇÃO do Cu Elétrico. Dirigido por Miro Spinelli. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=joJHZZbffME>. Acesso em Julho de 2016.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Tradução de Fernando Klabin. São Paulo: Hedra, 2011.

CROCE, Benedetto. A intraduzibilidade da evocação. In: GUERINI, Andréia e ARRIGONI, Maria Teresa. **Clássicos da teoria da tradução**: antologia bilíngue, volume 3, italiano-português. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. Florianópolis: UFSC, 2005.

DALI, Salvador. **Sim ou a paranóia**: método crítico-paranóico e outros textos. Tradução de Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A., 1974.

ECO, Humberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.

HUNGRIA, Camila; D'Elia, Renata. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

JOHNSON, Ronna C.; Grace, Nancy M. **Girls who wore black**: women writing the Beat generation. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**: poesias, cartas. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LORCA, Federico García. **Poeta em Nova York**. Tradução de Renato Tapado. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

MACIEL, Luiz Carlos. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATTOS, Ricardo Mendes. **Poesia e êxtase em Roberto Piva**: eterno retorno da experiência mítica originária. Revista dEsEnrEdoS, ano VII, número 23, Piauí: Maio de 2015. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/23-Ensaio-Mattos-RobertoPiva.pdf>. Acesso em Julho de 2017.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O desconcerto do mundo**: do renascentismo ao surrealismo. São Paulo: Escrituras editora, 2001.

MORAIS, Leonardo. **Eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos**: imagens poéticas em Paranóia de Roberto Piva e Wesley Duke Lee. Dissertação de mestrado em Estudos da Linguagem no Centro Federal de Formação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. **Um estranho na legião**. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1)

PIVA, Roberto. **Roberto Piva**: encontros. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.



\_\_\_\_\_. **Mala na mão & asas pretas:** obras reunidas volume II. Organização Alcir Pécora, São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Paranóia.** Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

\_\_\_\_\_. **Um estrangeiro na legião:** obras reunidas volume I. Organização Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005.

RIMBAUD, Arthur. **Oevres.** Paris: Garnier, 1960.

SEVILLA, Ibriela B. B. **A não-obra de Roberto Piva:** um olhar sobre o arquivo. Artigo acadêmico. Disponível em: [http://www.academia.edu/12673623/A\\_n%C3%A3o-obra\\_de\\_Roberto\\_Piva\\_um\\_novo\\_olhar\\_sobre\\_o\\_arquivo/](http://www.academia.edu/12673623/A_n%C3%A3o-obra_de_Roberto_Piva_um_novo_olhar_sobre_o_arquivo/). Acesso em Setembro de 2017.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SMITH, Barbara. **Poetry as fiction.** New literary History, vol.2, No. 2, Form and its alternatives. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1971.

SILVEIRA, Mariana Outeiro da. **Imagem retórica e imagem plástica:** relações verbovisuais na obra Paranoia de Roberto Piva. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOUSA, Wilker. Que o século 21 dê razão a Piva. **Revista Cult.** 2010, nº 149. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/que-o-seculo-21-de-razao-a-piva/>. Acesso em julho de 2016.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**: a primeira edição (1855). Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

WILDE, Oscar. **Intentions**. New York: Brentano's, 1998.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. **Um estranho na legião**. organização Alcir Pécora. 1.ed. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1)

\_\_\_\_\_. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Tese de doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Roberto Piva e a poesia**, revista digital Triplov, nova série, número 2, 2010. Disponível em:

[http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero\\_02/claudio\\_willer/index.html](http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_02/claudio_willer/index.html).

Acesso em Julho de 2017.

\_\_\_\_\_. **Geração Beat**, Porto Alegre: Editora L&PM, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.